

















MVSEVM







# MVSEVM

REVISTA MENSUAL  
DE ARTE ESPAÑOL  
ANTIGUO Y MODERNO Y DE  
LA VIDA ARTISTICA CONTEM-  
PORANEA



VOLUMEN V

164522  
31/8/21

BARCELONA  
ESTABLECIMIENTO GRAFICO THOMAS





RESERVADOS LOS DERECHOS DE  
PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA

N  
7  
M8  
v.5



CAU FERRAT

EL COMEDOR

## EL "CAU FERRAT" DE SITGES

SANTIAGO Rusiñol ha sido siempre un espíritu inquieto y volandero; lo fué en su juventud durante la cual, como golondrina emigradora, recorrió todos los países latinos sin colgar su nido en ninguna parte; vivió en Italia, pasó largas temporadas en Francia, conoce casi todas las provincias de España, y cuando la nieve empezaba a blanquear su fuerte cabellera y agrisaba sus barbas de profeta cruzó el mar acompañando en una excursión a Enrique Borrás. Fruto de esos viajes son multitud de libros saturados de sensaciones de arte, e innu-

merables telas pintadas con sincera emoción, que lo mismo retratan los finos grises pari-

sinos que los aseados cármes de Granada; los calvarios de Valencia y las pintorescas tierras mallorquinas, sembradas de almendros en flor y naranjos esmeraldinos en Soller y silvestres pinos en Valldemosa que retorcidos, o impulsados por las brisas marinas, parecen cantar, a la luz de la luna, nocturnos de Chopín. Pero el espíritu volandero de Rusiñol, lleno de inquietud, también necesitaba un lugar de reposo y hace años, al recorrer la costa catala-



CAU FERRAT

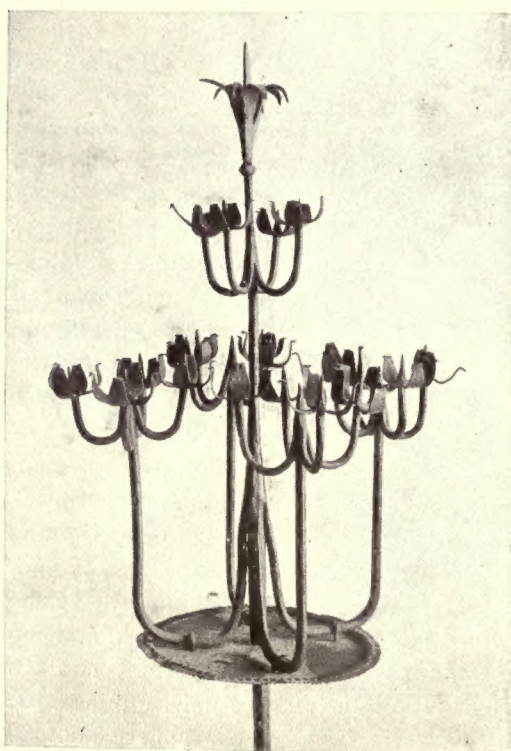
LA FACHADA



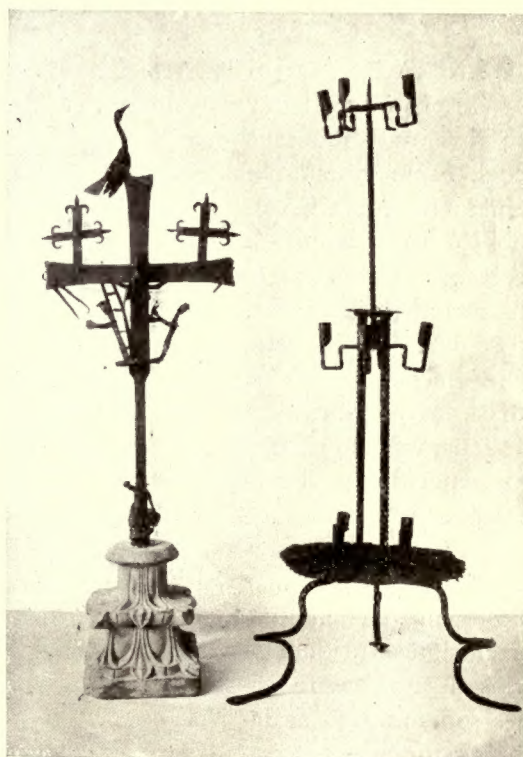


CAU FERRAT

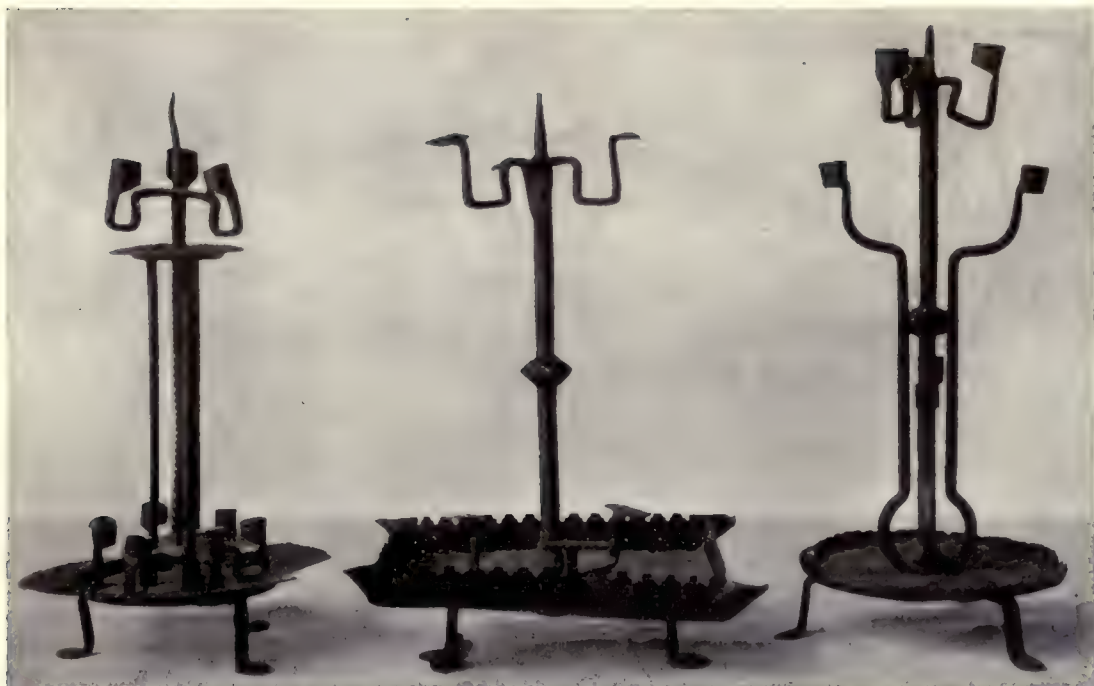
EL MUSEO



CANDELABRO DEL SIGLO XIV



CRUZ DEL SIGLO XV. CANDELABRO DEL SIGLO XIV



CAU FERRAT

CANDELABROS DEL SIGLO XIV

na, se fijó en un peñón de roca brava que el mar, azul y profundo en aquel sitio como un záfiro oriental, acariciaba suavemente con tranquilas olas que, raras veces lo batían furiosas, llenándolo de espumas y rajándolo. Aquella peña avanzada sobre el mar, está situada en Sitjes la blanca, que un arqueólogo inglés cree de origen etimológico vascuence, pues Suburu, vertido al castellano, significa Punta de Fuego. No sé hasta que punto son fundadas las razones fonéticas de Mister Spencer Dogsson; pero la vieja Suburu es punta de fuego, foco de luz,

desde que Santiago Rusiñol plantó sobre el peñón que acaricia el mar su nido, su cado de arte, instalando allí un hogar espiritual en el que ha dado hospitalidad a pintores y artistas, príncipes y soñadores, romeros de arte y mujeres hermosas que han perfumado aquellos salones repletos de hermosas antiguallas, con el encanto de su juventud y de su belleza.

Rusiñol adquirió una modesta casa de pescadores que era de una vieja devota, la cual la legó, en testamento, a Dios Nuestro Señor. Aquella casuca ruinosa y destartada se transfor-



ARAÑA CATALANA DEL SIGLO XIV



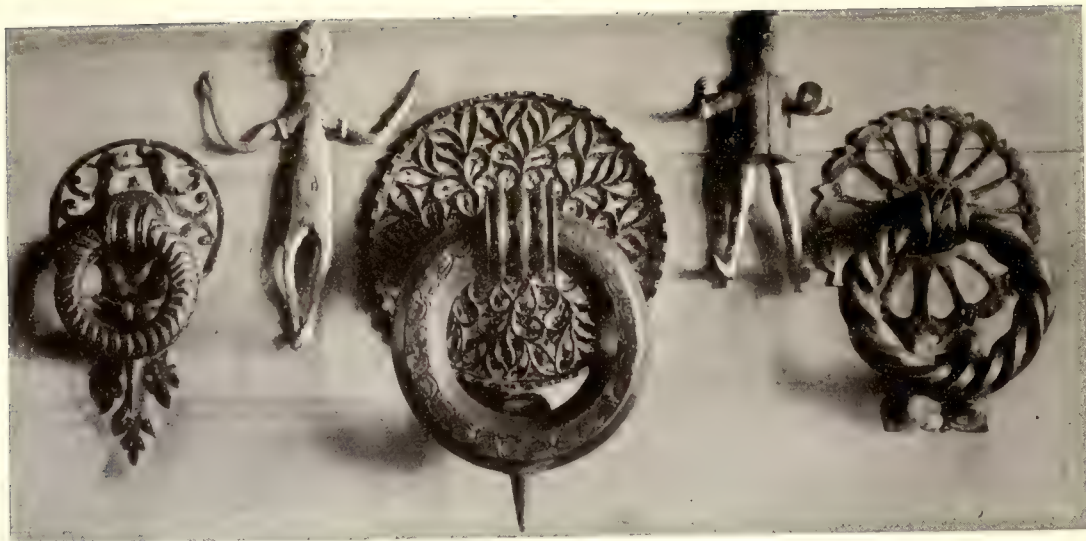


FIGURA DEL SIGLO XIII  
ALDABÓN DEL RENACIMIENTO

FIGURA DEL SIGLO XV  
ALDABÓN DE SAN CUGAT DEL VALLÉS

ALDABÓN DEL SIGLO XVII

mó, en manos del artista, en un lindo edificio de trazos góticos con una puerta central decorada con antiguos herrajes, teniendo a cada lado ventanas del siglo XVI, y una imagen de santo en azulejos vidriados protegida de las lluvias y de la intemperie por un airoso alero. Sobre la puerta de entrada hay una ventana con grandes vidrieras de colores que recuerda las del palacio del rey don Martín, de Poblet, y, a cada lado de la ventana central hay otras dos, teniendo el conjunto de la fachada aquel encanto de asimetría propio de las construcciones medioevales, que difícilmente saben hallar los arquitectos modernos en sus construcciones rígidas de proporciones y simétricas, desprovis-



CAU FERRAT  
SITGES

HIERROS DE  
APLICACIÓN

tas de la gracia que tiene lo imprevisto y de la lógica que tienen los huecos cuya relación y tamaño deben fundarse más en necesidades del interior que en el aspecto general de distribución exterior. El edificio ha sido construido única y exclusivamente para instalar en él colecciones de objetos artísticos, y aunque tiene alguna habitación para uso familiar, como el dormitorio de la planta baja, toda la construcción se ha supeditado a albergar los objetos de arte, colocándolos en excelentes condiciones de posición y luz para su debida observación y estudio. El gran zaguán está decorado por un alizar de azulejos

vidriados antiguos catalanes y valencianos y, a partir de los azulejos, las paredes y el techo





CAU FERRAT

están pintados de azul cobalto, dominando también este color en los adornos del techo y en los rosetones de las vigas, pintados a mano. Esta nota azul, característica en las casas de pescadores de la costa catalana, es muy grata al pintor de los jardines de España y le ha inspirado el emocionante poema *El Patio Azul*, que primero fué un cuento y después un poema dramático, en dos actos, tan sentimental como triste.

Si el pintor dramático y el escritor por dos veces ha tratado, en forma literaria, una nota tierna de blanca azucena tronchada, que se destaca virginal y bella sobre fondo azulado, el pintor, también en varias telas, ha trasladado la nota azul de patios y



REMATE DE VERJA Y LLAVES DE DIFERENTES ÉPOCAS

jardines suburenses, a pleno sol y a luces crepusculares, al amanecer y en nocturnos

COFRECILLOS DEL SIGLO XV

de quietud y de misterio, fundiendo el azul pintado, a ras de tierra, con el azul transparente de la bóveda celeste tachonado de estrellas.

El núcleo de la maravillosa colección de Santiago Rusiñol está formado por hierros artísticos y es, indudablemente, la mejor de las colecciones españolas que existen en el mundo. Se compone de toda clase de objetos forjados en hierro y en la imposibilidad de hacer una descripción minuciosa de todos ellos, porque ocuparía un voluminoso tomo, vamos a reproducir los más notables, dando una breve noticia de la época de cada uno de ellos y de su procedencia, cuando nos sea conocida. Uno de los pica-

portes que reproducimos, es un hermoso ejemplar del siglo xv, adquirido en San Cugat del Vallés, siendo



CAU FERRAT. ALDABÓN DE LA IGLESIA DE SAN JUAN (BARCELONA)

ALDABÓN DEL SIGLO XV

muy probable que haya pertenecido al Monasterio de aquella población. Del mismo siglo xv, y procedente de la casa de Arcediano de Barcelona, es otro picaporte cuya composición es bellísima porque, sobre el fondo de ojivas, caladas como un encaje, destaca el animal fantástico que sostiene el escudete heráldico que rompe la línea circular.

Un ejemplar exquisito, ejecutado por un artista de gran fantasía, es el procedente de una casa particular de Vich, en el cual San Miguel es el encargado de descargar fuertes aldabonazos sobre un diablo, representado en forma de animal fantástico. El autor de tan notable obra de metalistería

fué un artista catalán del siglo xv. Otros muchos ejemplares de picaportes raros y curiosos hay en la colección, de los que puede darse cuenta el lector examinando las fotografías de conjunto. Completando esta sección de herrajes de puertas, tiene el coleccionista, en el gran salón del piso principal, una gran cantidad de clavos, de hierro forjado, colocados en dos frisos que circundan aquella vasta sala.

No podía faltar en una colección de objetos medievales una serie de cruces; en primer lugar, porque la cruz, como símbolo de fé en una época tan profundamente religiosa, debió ser motivo de inspiración para aquellos artistas más cre-



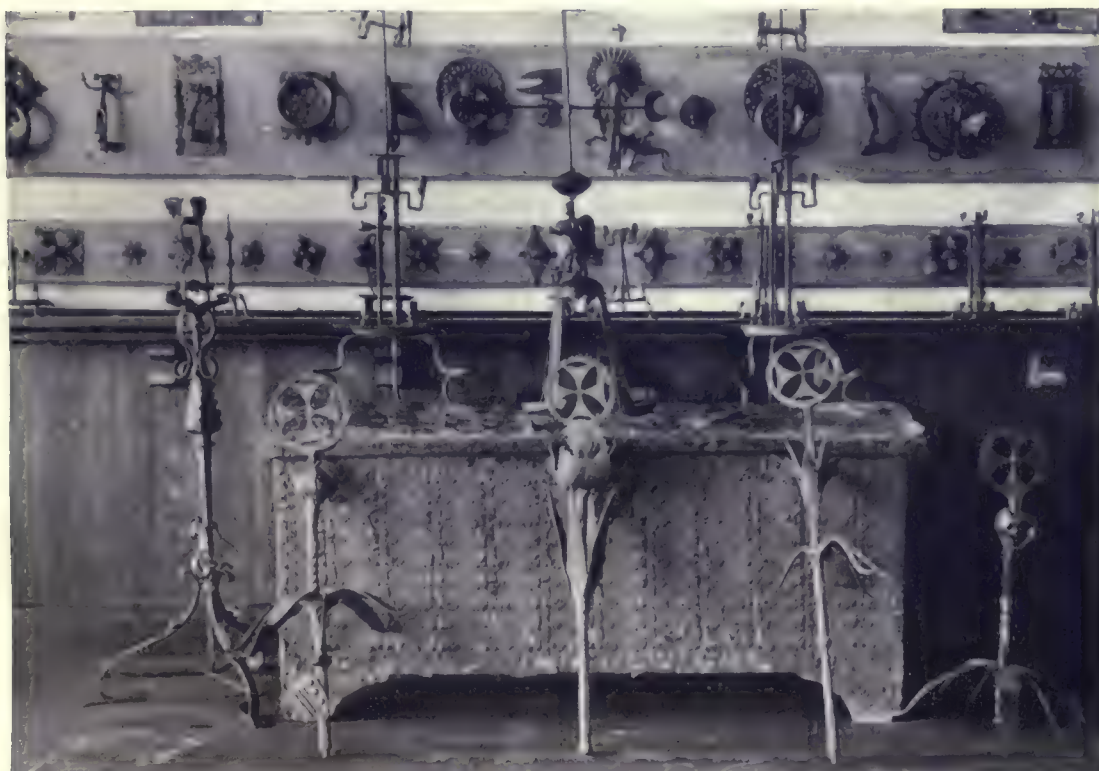
CANDELERO DEL SIGLO XIV





CAU FERRAT

EL MUSEO



CAU FERRAT

ARCÓN DEL SIGLO XIV





CAU FERRAT. ALDABÓN DEL SIGLO XV

ALDABÓN DE TOLEDO DEL SIGLO XIV

yentes y fervorosos que los de nuestros días; y, también, porque se acostumbraban a poner las cruces como remate de edificios o veletas y para señalar el término de pueblos y señoríos. Descuella en la colección una del siglo XV, procedente de Prats de Molló, la cual, además de ser un trabajo primoroso como factura, tiene una composición muy equilibrada, combinando todos los atributos de la Pasión y Muerte de



ALDABÓN DEL MONASTERIO DE SAN CUGAT DEL VALLÉS

Nuestro Señor Jesucristo. Más que obra de forjador, parece obra de joyero por la pulcritud y delicadeza con que están tratadas las figuras y los accesorios emblemáticos.

Asimismo es muy linda la cruz, ejemplar en excelente estado de conservación, obra de un forjador del siglo XVII, que conservando algunos pequeños detalles del arte gótico tiene ya la elegancia refinada de las obras del Renacimiento es-



CAU FERRAT

ALDABONES CATALANES DEL SIGLO XIV AL XV

pañol. Los candelabros de hierro pertenecientes al siglo xiv, son, por su gran tamaño y el primor de su ejecución, los ejemplares más notables que se conocen entre los trabajos de forja catalana. Consta, además, esa colección, de un curioso tipo del siglo xiv,

de esmerado trabajo. Hay otro de un tamaño excepcional. Su labor debe atribuirse a principios del siglo xiv. Puestos a tratar de luminaria, después de reseñar brevemente los candelabros, vamos a ocuparnos de las lámparas, haciendo mención especialísima de un



CAU FERRAT

PALOMILLAS Y MORILLOS DEL SIGLO XIII AL XV



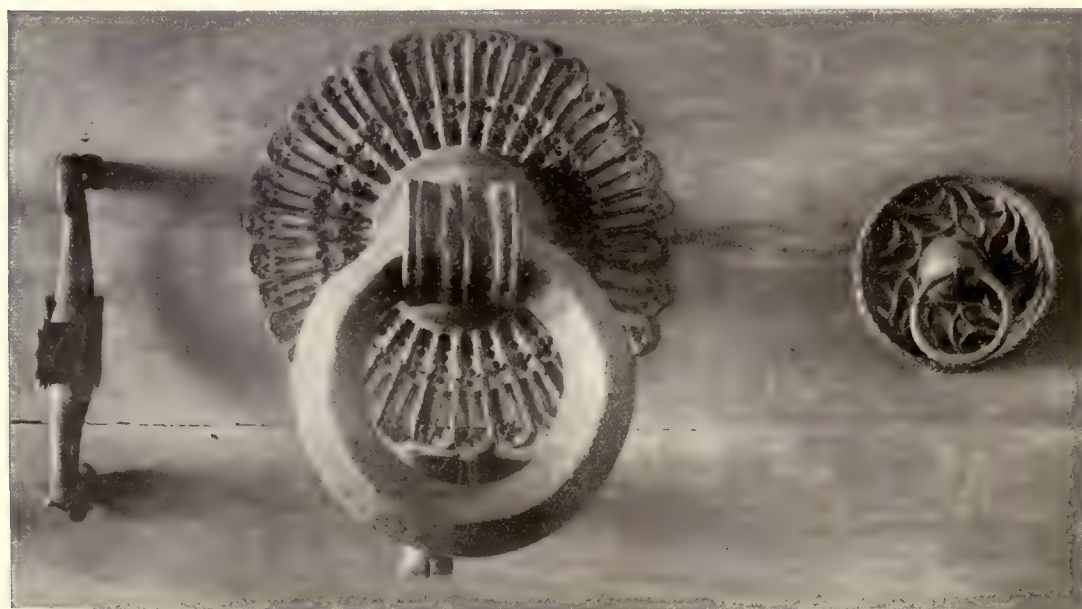


CAU FERRAT

ALDABONES DE CASA DEL ARCEDIANO (BARCELONA)

ejemplar catalán, de los más elegantes que existen, pudiéndose afirmar que esta lámpara, como otras dos que posee el Museo Municipal de Barcelona, son los tipos más decorativos entre los aparatos de iluminación, pudiendo parangonarse con los de mayor be-

lleza de los museos y colecciones extranjeras. Desde el dragón que sostiene la lámpara hasta el trazado de la planta, todo está proyectado y relacionado con tal maestría que difícilmente podría igualarse ni superarse este trabajo aunque, para ello, se pusieran a con-



CAU FERRAT

ALDABONES DEL SIGLO XIV





CAU FERRAT

ALDABONES DEL SIGLO XVII

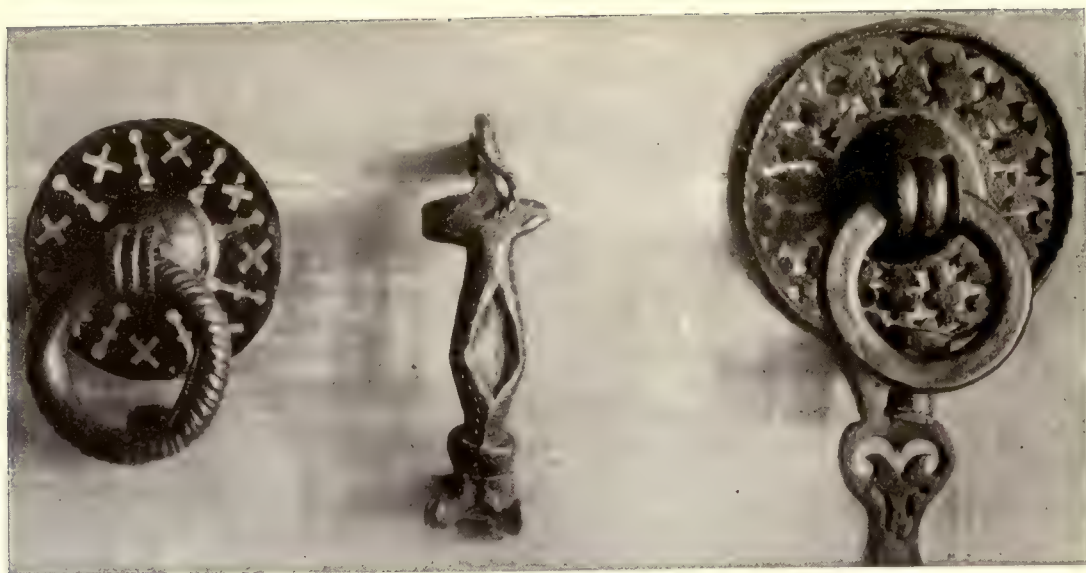
tribución los más expertos y hábiles artífices que en los tiempos modernos trabajan el hierro en las escuelas de arte aplicado alemanas e inglesas, y en los múltiples talleres particulares que, en nuestra ciudad de Barcelona, hacen revivir el arte de la forja, del cual tan hermosos ejemplares existen en la Catedral y en otras iglesias y edificios antiguos.

El pintor Rusiñol ha reunido, asimismo, cerraduras de arcas de novia de los siglos xiv y xv, ejecutadas en Cataluña y en Provenza, siendo todas ellas muy importantes y primorosas, como destinadas a personajes de la nobleza o donaciones destinadas a damas ilustres, guardando estrecha relación el cierre del continente con la importancia del contenido,



ALDABÓN DE VICH DEL SIGLO XV

ALDABÓN DE BARCELONA DEL SIGLO XV



CAU FERRAT  
SITJES

que debió ser raro y precioso, como brocados y terciopelos, encajes, tisús de oro y plata, joyas, miniaturas y esmaltes. Sería curioso reunir lo que guardaron celosamente estas cerraduras destinadas a las bellezas de aquella época fastuosa y caballescaca de las cortes de amor y los torneos. Cuando se abre un arca de novia antigua parece que, con los perfumes de Oriente, importados por los caballeros de las



ALDABÓN CATALÁN DEL SIGLO XVII

ALDABONES CATALANES. SIGLO XVI

Cruzadas, flota a nuestro alrededor un grato ambiente de leyenda y de poesía. Son notables la polvorea del siglo xvii, y el morrión para caballo, probablemente del siglo xvi. Entre los objetos de uso doméstico interesantes son dignas de estudio las palomillas de los siglos xiii y xiv, notables, entre otras cosas, por la expresión y carácter que tienen las cabezas. Damos punto a la enumeración de los objetos





CAU FERRAT

UN ASPECTO DEL MUSEO

de hierro, para tratar de algunas obras de otro orden.

—  
El ejemplar más antiguo de las esculturas recogidas por Santiago Rusiñol, es la *Virgen con el Niño*, escultura de alabastro policromada, que, por su composición y manera de ser tratadas las vestiduras, recuerda las iconas bizantinas y venecianas, por más que considero catalana esa escultura.

La figura de guerrero, es una linda talla del siglo XIII que probablemente formaba parte de un gru-



ALDABÓN CATALÁN-ARAGONÉS. SIGLO XV

po, pues está en actitud de guardia. El rostro del guerrero, que asoma por entre la malla, es un primor de ejecución y la manera de resolver cada una de las partes de esta estatuíta revela el talento del escultor, quien supo dar calidad lo mismo a las carnes que a los accesorios de la armadura y del escudo. Uno de los grupos escultóricos, de importancia en la colección del *Cau Ferrat*, fué ejecutado en alabastro en el siglo XIV. Está policromado. Representa la *Adoración de los Reyes*. En



él ocurre algo poco frecuente en las representaciones plásticas y gráficas medievales, en las cuales, por lo general, el Cristo, la Virgen, o los santos son las figuras principales, tanto por el tamaño como por la riqueza y ornamentación de los ropajes, cosa que aquí no ocurre, pues la Virgen, el Niño Jesús y San José, apesar de figurar en primer término, quedan reducidos a importancia secundaria y de tamaño menor que los tres Reyes que ocupan el fondo del relieve presididos por un santo adorando al Niño.

Las dos figuras de Reyes, de talla policromada, son sendos ejemplares de primer orden, debidos a artistas flamencos del siglo xiv. Tal vez formaran parte de un Nacimiento. El grupo en mármol, *Las tres Marías*, procedente del Monasterio de Poblet, se halla en excelente estado de conservación; cosa rara, porque a la barbarie de los demolidores de aquel

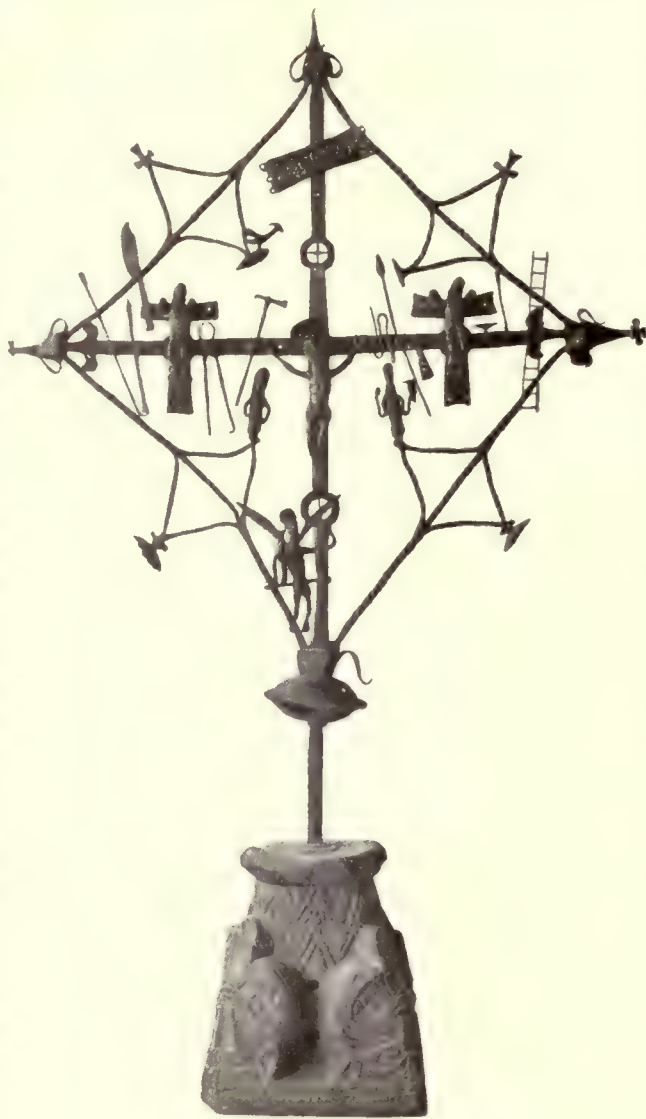
precioso monumento debe sumarse la incultura de los *aficionados*, los cuales han roto y destrozado de tal suerte los relieves de mármol y de alabastro que había en aquel Real Monasterio que ni en él, ni en las colecciones particulares donde se conservan objetos

procedentes del Monasterio cisterciense, apenas aparece un grupo o una figura en buen estado. En ese grupo escultórico no sólo es de alabar la composición, que representa a la Virgen desfallecida entre las dos Marías, sino el estudio de los ropajes, prolijamente acabado.

Entre las tallas descuella el busto relicario que representa a Santa Agueda. Es una escultura policromada y en ella hay piedras incrustadas, siendo una pieza importantísima. Su estado de conservación nada deja que desear. Lo más probable es que sea una obra valenciana de principios del siglo xiv, y, de no serlo, la influencia de la escuela italiana es bien manifiesta.

Después de coleccionar Santiago Rusiñol primores de metalistería y de torja, ha querido también poseer, por esas leyes de contraste en los espíritus refinados, cosas frágiles como cerámica y vidrios. La

cerámica la ha adoptado principalmente como motivo de ornamentación mural. En la entrada de su taller de artista y en el *hall* con vistas al mar, que es una de las estancias más deliciosas de aquel nido de arte, y, arriba, en el gran salón donde los hierros cam-



CRUZ-CALVARIO. LAROR CATALANA DEL SIGLO XV



CAU FERRAT

ALDABONES DE LOS PIRINEOS CATALANES. SIGLO XV



ALDABÓN CATALÁN. SIGLO XV

ALDABÓN ARAGONÉS. SIGLO XV





CAU FERRAT. CERRADURAS DE ACERO CATALANAS-PROVENZALES. SIGLO XIV

pean como señores y dueños, ha instalado una serie de vitrinas con vidrios antiguos recogidos en las excavaciones de Ibiza, formando una de las colecciones más importantes que existen de arte fenicio. Por su antigüedad, son la base de la vidriería ibérica, siguiendo después los vidrios de Ampurias, continuando los catalanes y aragoneses, para terminar en los venecianos, tan preciados y sutiles.

En aquel estuche de preciosidades artísticas están representadas las cerámicas de Alcora y Talavera, Manises y Huesca, la hispano-morisca y las manufacturas extranjeras antiguas.

Espadas y mandobles, joyas y esmaltes, cofres y arquetas, lámparas venecianas y pinturas del Greco, imágenes antiguas en piedra, talla, mármol o bronce, forman un bello y artístico desorden que la vista del observador y del

artista recorre con deleite, porque, además del valor intrínseco, artístico y arqueológico de cada objeto, hay un valor espiritual que le da la autoridad del coleccionista. La colocación de los objetos la

presidió el buen gusto, y el lugar que encierra esas bellezas tiene un emplazamiento único y magnífico, sobre una peña que bate el mar azul y teniendo por horizontes inmensos el Mediterráneo y el cielo que glorificaron con sus esplendores todas las gestas de nuestra gente levantina, de espíritu inquieto, de insaciable ambición, laboriosa y tenaz, que si es despreciable, a veces, cuando aplica todas esas cualidades a la posesión de las cosas de la tierra, luchando por las cosas mismas, es grande e inmortal cuando la mueve un ideal altísimo de Patria, de Arte y de Poesía.

J. FABRÉ Y OLIVER.



CRUZ DE CAMPANARIO. SIGLO XVII



CAU FERRAT

CAJA CATALANA CON EL ESCUDO DEL PAPA LUNA

## LOS HIERROS DEL “CAU FERRAT”

EL arte de forjar remóntase a la antigüedad más lejana. Tubal, hijo de Lamech, descendiente de Caín, pasa por ser el inventor de la manera de forjar el hierro y de trabajar el bronce. Sea de ello lo que sea, el caso es que los antiguos no parece que sirviéranse del hierro más que para armaduras de sus monumentos. Otra cosa fué en el mundo moderno. El trabajo del hierro adquiere una enorme importancia desde el primer período de la Edad Media. Ya en las edificaciones de los primeros templos cristianos manifiéstase en las más diversas formas, en los goznes de las puertas, en las verjas de las capillas y las rejas de las ventanas, en los objetos usuales, en el mueblaje. Así en morillos, cofres, cofrecillos, lámparas, cerraduras, llaves, aldabones, armas, etc., etc.

El arte de la forja y el cincelado fué importado en España por los árabes, alcan-

zando resultados sin igual. Los forjadores castellanos fueron, incontestablemente, los primeros del mundo durante una larga serie de siglos, por lo menos hasta el fin del Renacimiento, estilo que se produjo en la península algo tardíamente.

En ningún otro lugar de Europa se halla nada semejante a las rejas de las catedrales de Toledo, Burgos, Zaragoza, Sevilla, Osma, Avila, Barcelona, Cuenca; de las iglesias y conventos de San Juan y Pastor de Alcalá de Henares, de Guadalupe, etc.

Al lado de esas obras, de proporciones monumentales, obras maestras de composición, de originalidad, de ornamentación y ejecución, existen otras, en gran número, de aplicación del hierro a dimensiones reducidas, no menos dignas de admiración. Son los objetos usuales y muebles a que me he referido en los párrafos anteriores.

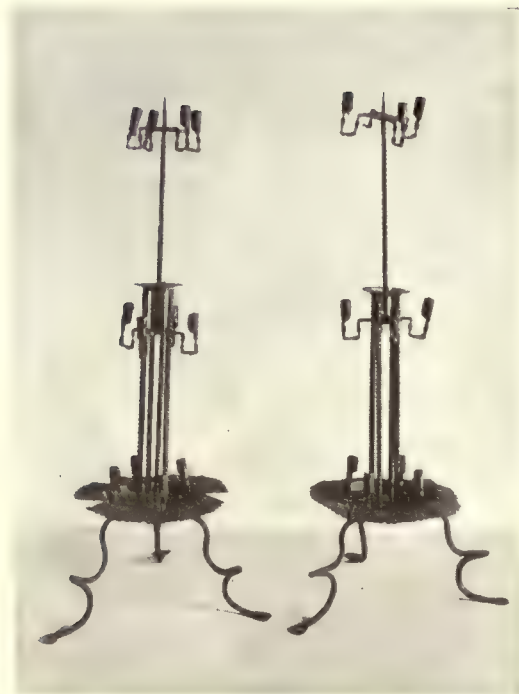




CAU FERRAT



CANDELABROS CATALANES DE LIRIO. SIGLO XIV



CANDELABROS CATALANES-ARAGONESES. SIGLO XV



CANDELERO SIGLO XV

CANDELERO SIGLO XVIII



CAU' FERRAT

CANDELABROS DE CORONA CATALANES. SIGLO XIV AL XV



Los hierros castellanos, en un principio rígidos, se vuelven luego más sinuosos, imitando, enseguida, las formas arquitectónicas y, andando los años, figuras de personajes o animales que, a partir del siglo xvi, alcanzan en España una importancia considerable.

La época más brillante de los hierros artísticos comienza en España en la aurora del siglo xvi; de aquel tiempo privilegiado son los ejemplares más típicos que don Santiago Rusiñol ha reunido en su soberbio *Cau Ferrat* y que despiertan nuestra admiración.

El tallo, el follaje y la flor del cardo son elementos característicos de las rejas catalanas; lo que las diferencia, sobre todo, de las de las otras regiones de la península. Tenemos de ello un magnífico testimonio en Barcelona; en las rejas, de a fines del siglo xv o de comienzos del siguiente, que cierran las capillas y el coro de la catedral. Son de un trabajo sencillo, delicado, cortadas con un gusto y una habilidad sorprendentes. En el *Cau Ferrat* se



MORRIÓN DE CABALLO DEL SIGLO XVI



CAU FERRAT

POLVORERA DEL SIGLO XVII

guardan fragmentos, más o menos importantes, de rejas similares, y asimismo catalanas. Hay rejas de ventanas y balcones, sencillas las unas, complicadas otras, góticas éstas, del Renacimiento aquéllas y algunas de fecha más próxima y todas curiosas, interesantes.

¿Es necesario recordar que esas diferentes piezas, lo propio que las demás de que hablaré, fueron forjadas con fuego de leña, cuyo calor da al metal una flexibilidad particular, que permite doblegarle a antojo? El *Cau Ferrat* posee innúmeros candelabros y candeleros del siglo xiv y muy especialmente del xv y del xvi, de rígido tallo, abriéndose en hojas en lo alto, en capullos y en flores. En su base, los unos afectan la forma de un trípode de apoyos delgados y asentados, los otros emergen de un plato redondo u oval, sin rebordes o con rebordes dentados, destinado a recibir las gotas de cera de los cirios. Sobre ese plato, y alrededor del tallo principal, surgen otros tallos menos importantes y más reducidos. De

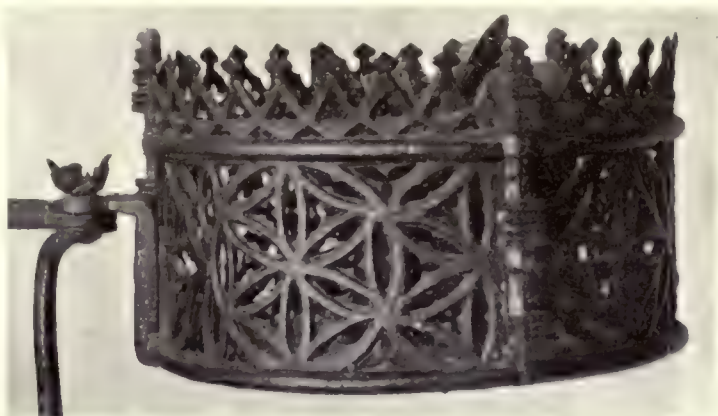
esos candelabros, los hay que alargan las ramas a derecha, a izquierda, en todos sentidos; o que imitan complicadas arquitecturas u ofrecen pisos de girándulas y de platos superpuestos. Algunos rematan con una suerte de pináculos, en cabezas de serpiente o puestas, en una salamandra o un dragón alado de cola retorcida sobre el cuerpo de pliegues sinuosos, de patas de grifo aceradas y dirigidas hacia adelante.

Además de esos candelabros se encuentran, correspondientes a igual época, lámparas, arañas de formas variadas, cortadas, cinceladas, siempre, por cierto, llenas de imprevisto carácter. Detengámonos

gracia y mezquina, donde están figurados, a la derecha e izquierda del Salvador, en el

brazo transversal, los dos ladrones; figuras desmañadas y primitivas. Los brazos de la cruz aparecen inscritos en una cuerda de hierro que forma uno a modo de losanje. Sobre esta cuerda y la cruz hay colocados, algo al acaso, tres ángeles bastante sencillos y los diversos instrumentos utilizados para el suplicio del Justo: la escalera, las tenazas, el martillo, la lanza, los clavos, etc. Señalaré una incisión en forma de bola oprimida por dos eslabones en relieve, finos y delicados, aún góticos, que obligan a pensar en la proximidad del Renaci-

miento. Hay que llamar la atención sobre un linaje de coronamiento, de hierro, de muy



CAU FERRAT

LIBRERA DEL SIGLO XV



CAU FERRAT

COFRECILLO DEL SIGLO XV



CAU FERRAT

CAJA DEL SIGLO XVI



bello carácter, de ricas combinaciones ligeras y potentes a la vez, del período del Renacimiento plateresco, y donde, en su doble banda inferior, campea, inscrita en letras cortadas, el nombre de la Madre de Cristo.

Es, probablemente, de época algo anterior, una caja circular, agujereada, de pura decoración gótica del siglo xv, con columnitas y surmontada de ligeros pináculos, orillada en su cima por uno a manera de friso cortado y batido con el martillo. El conjunto atestigua maestría.

No cabe omitir una estatuita de hierro forjado, muy digna de reparar en ella. Representa a santa Marta o la Magdalena — caso de que no se trate de la Virgen — con doble velo sobre la frente. Procede, sin duda, de un friso o del coronamiento de una reja de capilla, o tal vez estuvo en lo alto de una columna o sobre un zócalo. De modelado sabio e ingénua a la vez, de soberbia labor de martillo, es una obra completa en todos conceptos



CAU FERRAT

CANDELABRO DEL SIGLO XV



CAU FERRAT

PALMATORIA DEL SIGLO XVII

y digna de uno de esos maestros sin igual que enaltecieron el arte del hierro en el siglo xvi.

La colección de don Santiago Rusiñol contiene unos cuantos pesados y voluminosos cofres rectangulares, de macizas y complicadas cerraduras; por lo general, de armazón de madera, recubiertos de laminillas de hierro y todos están constelados de clavos dispuestos de modo imprevisible y pintoresco. Los más antiguos de esos cofres, que corresponden a fines del siglo xiii o de comienzos del siguiente, están sostenidos por pies mal escuadrados. Los del siglo xv y los de la primera mitad del xvi, que afectan, como los precedentes, decoración aún gótica, manifiestan mayor elegancia. Citaré, ante todo, un cofre de lados forjados, compuestos de motivos atravesados por delgados tallos y cerrado por típica cerradura; luego, otro cofre de estilo del más puro Renacimiento, de ornato italiano riquísimo y fastuoso, que debió pertenecer a alguno de los grandes señores de la corte de Carlos V o de Felipe II.



CAU FERRAT

VITRINA CON VIDRIOS



Entre las producciones más dignas de atención del arte del hierro español es fuerza colocar los aldabones de las puertas. De estos encuéntrase espléndida colección en el *Cau Ferrat*. Es una magnífica serie que abarca un período de tres siglos, del xiv a fines del xvi. Todos esos ejemplares están recortados como encajes, llenos de follaje, y, salvo raras excepciones, en forma radial.

He aquí algunos del siglo xiv, bastante sencillos y de muy puro estilo; he ahí otros de la primera mitad del siglo xv, de motivos arquitectónicos, de aldaba más gruesa en la extremidad; ved unos de la segunda mitad del propio siglo, ya más complicados, de carácter flamígero, de aldaba más adornada; y contemplad, por fin, los del siglo xvi, de incomparable floración. De gran variedad, con decoración hija de una fantasía y un capricho exquisitos, resultan de fino y delicado gusto a un tiempo. Ciertos pormenores, extraños y paradojales, obligan a pensar en las guardas de bronce de sables japoneses. Uno de esos aldabones, de fines del siglo xvi o de comien-

zos del xvii, representa un personaje nimbado, de larga barba, revestido de armadura, las manos levantadas y apoyándose, o mejor dicho, llamando, a guisa de martillo, sobre un lagarto alado, de patas separadas, de cola retorcida. ¿Se trata del Cristo confundiendo al demonio? Entonces no se justificaría la armadura. ¿Será San Jorge, vencedor del dragón? Otra pieza, de la propia época, de carácter y de forma muy diferente, consiste en una a manera de flecha o de cola de pájaro, sobre un paralelógramo de decoración recortada y aplicada sobre una plancha de hierro.

Algunos aldabones ofrecen mezclada la ornamentación cristiana y la árabe y logran, así, uno de los más originales y característicos aspectos. En tanto que la persistencia de formas exigidas por la materia, el destino y la técnica lo permiten, no sólo difieren entre sí en la decoración y el detalle del cuerpo principal del objeto, sino, también, en la forma de la aldaba, aquí redonda, en aquél alargada, ya sencilla, ya martillada o cincelada y ornamentada profusamente. El llama-



CAU FERRAT

VIDRIOS DE LA CATEDRAL DE ÁVILA



REPRODUCED BY THE MUSEUM OF FLORENCE



CAUTERRA BUSTO ARSIZIO SIGLO XIV







CAU FERRAT

VITRINA CON VIDRIOS

dor, por lo demás, no está siempre sostenido por un simple anillo, sino, muchas veces, por una tira en forma de cola de animal: de león, de perro, de dragón y con la cabeza erguida con altanería. No huelga señalar, por lo menos en lo que refiérese a los aldabones reunidos en el *Cau Ferrat*, que los del siglo xvi son los más influídos de arte



TIERRAS COCIDAS FENICIAS DE IBIZA

VIDRIOS DE AMPURIAS

mudéjar. ¿Hay que deducir que los aldabones de época anterior proceden de regiones cristianas muy alejadas de posesiones árabes, ya que no se echa de ver en ellos influencia morisca? Mucho lo dudo. Encuéntranse, además, en el *Cau Ferrat*, otros aldabones más sencillos, más importantes que los descritos. Pertenecen a épocas indeterminadas;





ÍDOLO EBUSITANO



DEIDAD PÚNICA

CAU FERRAT



CAU FERRAT

VIDRIOS CATALANES Y ARAGONESES



CAU FERRAT

VIDRIOS CATALANES DEL SIGLO XVII



CAU FERRAT

VIDRIOS CATALANES DEL SIGLO XVIII





CAU FERRAT

VIDRIOS CATALANES

son de formas reproducidas sin cuidado ni atenuaciones desde las épocas más lejanas de la Edad Media, y representan, de ordinario, figuras frustradas, de piernas y brazos sepa-

rados y de una anatomía sumaria; o animales no menos frustrados, las patas alargadas, a veces destrabadas, por lo común juntas, cuando se trata de cuadrúpedos; la cola en



CAU FERRAT

VIDRIOS CATALANES



CAU PERRAT

VIDRIOS CATALANES DEL SIGLO XVIII

abanico, cuando de pájaros. Las piezas estampadas o modeladas a martillo, terminadas al buril desde los comienzos del siglo xvi, son de ejecución vigorosa y delicada a un

tiempo, de una perfección suficientemente alabada. Además de los aldabones, es cosa de fijarse en las cerraduras, asimismo numerosas y atractivas, las más góticas, al-



CAU FERRAT

VIDRIOS CATALANES



CAU FERRAT

VIDRIOS CATALANES DEL SIGLO XVII

gunas del Renacimiento. Abundan las de motivos arquitectónicos, muchas están sembradas de figuras de bulto o de estatuillas, todas muy lujosas; unas, con todo, más ricas que las otras. En primer término, merece citarse la que, en tres compartimientos, ofrece una deliciosa decoración acompañada de figuritas y, en el centro, una imagen santa dominando un escudo donde campean tres flores de lis; otra cerradura, en un pináculo flore-

cidísimo, muestra como el ejemplar precedente, una estatuilla, ésta, de santa, en medio de entrelazos finísimos; otra cerradura, entre rico encuadramiento en la parte central, y en medio de dos columnitas, surmontadas de sendas figurinas de bulto — un chambelán y una castellana — presenta, primero, dos escudetes juntos, uno de ellos con las flores de lis de Francia y además unas barras, y el otro con el león de León; y debajo, una



CAU FERRAT

VIDRIOS CATALANES





CAU FERRAT

EL MUSEO

amazona monta un caballo encapazonado y sostiene un escudo con blasones, que inducen a pensar, involuntariamente, en Juana de Arco; otra de las cerraduras constituye un verdadero encaje: presenta, en el llamador, bajo un pináculo, de remate agujereado, un santo o un caballero con los pies descansando en un zócalo. Podríamos, así, ir alargando esta enumeración. Los asuntos para describir no faltarían. Pero es fuerza hacer ya punto sobre ello. Espacio es lo que falta para hablar de muy curiosos herrajes de muebles, que son sencillos o complicadísimos y de muy variada decoración.

Héme ya teniendo que hablar de las llaves. Las hay de diversos tamaños, siendo las pequeñas las en mayor número; habiéndolas muy sencillas y otras todo lo opuesto. Su ornamentación es de las más diversas. Por su forma general, resta, como es consiguiente, sometida a las necesidades de su empleo y de la materia. Las más antiguas son góticas y aún lo son en su decoración las

del primer período del Renacimiento. Es después que ésta se modifica y transforma. Algunas llaves de los primeros tiempos, atestiguan influencias orientales y árabes; menos, no obstante, de lo que se podría suponer. La mayoría conserva carácter continental, antes que nacional, pues numerosas llaves similares, ofreciendo el mismo aspecto de conjunto, se encuentran en Francia y otros países europeos. La disposición y el decorado del anillo de las llaves del *Cau Ferrat* ofrecen inmensa variedad; sus tijas ya cilíndricas, ya acanaladas, son siempre interesantes. Sus autores, al martillarlas, dejáronse guiar por la fantasía y produjeron, en hierro, verdaderas labores de orfebre. Su paletón muy simple y muy primitivo, a veces muy recortado, muy torturado, presenta entalles como peines, de los más caprichosos e imprevistos.

Conviene, a seguida, detenerse ante esas placas pendientes de los muros y tachonadas de clavos forjados y cincelados, de arreglo tan pintoresco, de combinaciones tan distin-

tas, formando en su conjunto figuras diversas e inesperadas. Esos chatones, en su mayor parte de los siglos xiv, xv y xvi — la tradición ha sido conservada y aún se forjan en el

¡día de muy parecidos — figuran pechinas del capote de peregrino, hojas, flores (especialmente rosas o capullos) o motivos geométricos; triángulos, losanjes, estrellas, cuadrados y otras figuras más o menos complicadas, siempre características y de innegable originalidad.

Entre los utensilios, de orden usual, más curiosos, se impone citar los morillos. Los de mayor interés — deajo de lado los de gran tamaño, que la tradición ha conservado casi hasta nuestros días — son los pertenecientes a los siglos xv y xvi. Por lo general representan, casi esquemáticamente, los unos, diablos coronados, con rostro humano; la lengua, retorcida, saliendo de la boca, la cola curvada en voluta sobre la espalda, andando a gatas; los otros, leones o dragones, con largos colmillos, los redondos ojos saltones bajo

el arco superciliar, las orejas entiesadas y las patas armadas de patas afiladas. También se da con perros, de alas explayadas, de patas de garras agudas y retorcidas. Esos seres, más o menos fantaseados, por no decir fantásti-

cos, fueron construídos de modo sumario, de una pieza, con los miembros unidos al cuerpo mediante simples. La gran época del arte del hierro español está muy lejos de termi-

narse con el siglo xvi.

Viene después el tiempo en que el forjado tiende a desaparecer; en que el obrero, echando al olvido las enseñanzas de sus antepasados, busca formas decorativas y ornamentales sin tener presente las necesidades de la materia empleada; esto es: del hierro. De esa época, tan vecina a la decadencia, el *Cau Ferrat* encierra algunos ejemplos: fragmentos de rejas, barandas de balcones y utensilios varios. Desgraciadamente, en esas piezas, la hinchazón suplanta a la pureza, la exageración a la sencillez. La ornamentación y la decoración atentan contra la línea y el perfil. Después de las maravillas que hemos admirado, es inútil insistir sobre eso. Diré una vez más, antes de dar paz a la pluma, cuán grande es el agradecimiento que se debe al fundador del *Cau Ferrat*

por haber recogido las preciosidades con que embelleció tal residencia, de la cual hizo una suerte de museo de Cluny: el Cluny de Cataluña.

PABLO LAFOND.



CAU FERRAT

SAN MIGUEL





SAN JUAN BAUTISTA. TALLA DEL SIGLO XV



CAU FERRAT

REYES. TALLA POLICROMADA. SIGLO XIV

## EL ALMA DEL “CAU FERRAT”

SANTIAGO RUSIÑOL

¿QUIEN más que un artista pudo concebir la idea de transformar en Museo la vieja construcción erigida sobre la roca en la luminosa Subur? ¿Quién sino un temperamento sensible a la belleza cupo que advirtiera lo magnífico y único de aquel rincón, al cual el Mediterráneo acude incesante a rendirle pleitesía, rizándose a veces con el suave rizo de una pluma, o encrespándose otras?

Fué un artista en verdad el que consiguió que el Museo que allí fundara, por serlo de cosas interesantes y por su emplazamiento sin par, se convirtiera en lugar de peregrinación. Y si los ojos no se sacian de contemplar lo en él reunido, labor de otras edades, a la vez halla el deleite de aquel espectáculo que brindan el cielo y el agua azules espaciándose hasta lo infinito; que el Museo adelanta hacia el mar semejante a proa de un

navío, repleto de tesoros, que se dispuso a zarpar a Oriente para despertarle envidia de tanta maravilla; pero, arrepentido, ancló luego por si daba la tentación a alguien de retenerlos para sí.

De tal suerte el *Cau Ferrat* quedó inmovible y aureolado del prestigio que a él irradia de su propio dueño, a par que de las riquezas artísticas que encierra. El coleccionista lo enseña con cierta indolencia en las temporadas que allí pasa, y de cada objeto relata como vino a su poder, y a cada adquisición que hace se ufana de contarlos los medios de que se valió para que no le fallara. En esos momentos adivináis cuánto goza y en el pliegue de su boca, leéis el amor que tiene a todo aquello, que es su vida; porque cada ejemplar va unido a una excursión, a una fecha. Son eslabones enlazados a su existencia.





CAU FERRAT

VIRGEN DE ALABASTRO. SIGLO XVI

Al Rusiñol de un tiempo ya lejano sucedió el de ahora. Inquieto, deseoso de constantes y variadas emociones fué por el mundo. Su mirada necesitaba escrutar nuevos horizontes, su espíritu buscaba incesante campo de observación. Por doquier estuvo, algo recogió; que su retina, aún en lo corriente, acierta a vislumbrar facetas que otros no llegan a distinguir. Así fué enriqueciéndose y conociendo a los hombres y así halló caudal para tantas páginas que lleva escritas, que si a veces suscitan la risa, otras dejan rastro de melancolía. La oposición constante entre la

poesía y la prosa le inspiró multitud de obras literarias y desde puntos de mira distintos deja señalado ese antagonismo que, como el de Ormuz y Arimán, se ofrece incesante en la tierra. Ve con facilidad lo ridículo y atisba pronto el fondo de tristeza; y si su pluma hace cosquillas, hurga también hasta dar con aquel punto de dolor que no hay quien no lleve dentro.

Esa labor suya, pregonadora de su fecundidad en el orden literario, no le priva, ni con mucho, de aquella otra que fué con la que en los comienzos se impuso. El pintor continua siéndolo con el entusiasmo de siempre. Pero al presente, aquel artista que en los días juveniles — aquellos días en que estaba de moda romper moldes — se presentaba con guión de rebeldía, ha comprobado que cuanto se rompe tiene mal arreglo a menudo y que no hay que hacer trizas nada para ser uno lo que haya de ser, lo que en realidad tenga en sí; que lo que importa no es destrozarse, sino crear; que lo que interesa, es producir. Y entregado por completo a esto, no cesa de trabajar y periódicamente acude con nuevo bagaje a someterse al juicio público. Ya

no son los suyos aquellos cuadros de tonalidad grísea, con que pretendió reaccionar de la pintura dulzona. Ya la luz, y el color por lo tanto — la luz y el color meridionales, — le interesan lo suficiente para concederles una atención que antes no les



GUERRERO

TALLA DEL SIGLO XIII



BAJO RELIEVE DE ALABASTRO. SIGLO XIV



LAS TRES MARÍAS (POBLET). SIGLO XIV

otorgó. Pero en él, aquélla y ese no le hablan, con todo, estrepitosos y sonoros, sino que se le muestran con cierto ensueño señorial. Verdad que va a su encuentro, por lo general, en lugares que son depositarios de un espíritu extinguido, guardadores de la poesía de otra época, y que, por lo que evocan y por lo que son en sí, no es de sorprender que atraigan al artista. El pintor de los jardines de Es-



CAU FERRAT

TALLA GÓTICA (FRAGMENTO)

paña los recorre en romería de amor, y esa serie de lienzos donde los reprodujo dirán a los que nos sucedan aún mucho más de lo que a nosotros nos dicen, con no ser poco. Es que encierran tal valor sugerente, que serán un filón inagotable para los sensitivos que ante ellos se hallen en las salas de un museo o en cualquier estancia de un aficionado a obras pictóricas. Y esa compleja personalidad de San-



FRAILE. TALLA DEL SIGLO XIV



CAU FERRAT

TALLA DEL SIGLO XVII

tiago Rusiñol que en la novela y en el teatro o en la superficie de un lienzo se acusa de modo tan inconfundible, con ser distinta en relación al medio manifestativo que utilice, posee además aquella otra faceta de coleccionista, porque enamorado de lo bello no puede por menos de sentirse también arrastrado a cuanto halla a su paso pregonando el esfuerzo de otro artista domando a su voluntad, en pasados siglos, el hierro rebelde, hasta hacer

con él labor de maravilla; el duro alabastro, hasta animarlo con figuras que dan trasunto de vida; la humilde arcilla, hasta transformarla en placa policroma...

Quien sea coleccionista cual Rusiñol, no ha de asombrarse de que en Ibiza sintiérase movido a explorar por cuenta propia, por el goce de proporcionarse la sorpresa de encontrar lo que un tiempo quedara allí enterrado; junto a cadáveres de quienes en vida mal





107. - LOMAS BARRIO.



CAL TERCIAT ESCULTURA PLASTICA  
DE TERRA COTONA DOGUE ROMA

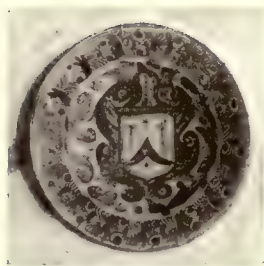




CAU FERRAT

VIDRIOS DE IBIZA Y DE AMPURIAS





CAU FERRAT



PLATOS DE TALAVERA Y DE TERUEL

pudieron sospechar que iríase a interrumpir el augusto silencio del paraje en que se les dió sepultura, solo por el prurito de exhumar, al cabo de los años mil, lacrimatorios, amuletos de marfil, collares de cuentas de vidrio, figulinas de divinidades y chucherías del ajuar funerario. Y ahora, todo eso, recordatorio de los fenicios colonizadores de aquella isla; ahora todo eso Rusiñol lo mira con satisfacción inefable y lo enseña al forastero o al amigo minuciosamente, haciéndole reparar en todos los ejemplares a fin de que ni uno le pase por alto.

Y junto a la vitrina donde los agrupó con amoroso cuidado, los graves hierros antojásenos que cobran inusitada gravedad, que adquiere tono más recio su lenguaje, que vienen a reclamar del dueño que no los olvide, que tenga presente que fueron ellos los

primeros que se le vinieron a las manos, los que antes indujéronle a arrancarlos de algún portón chirriadero, de alguna fachada secular, del remate de oxidada reja. Parece sentir entonces Rusiñol la silenciosa queja de los disgustados, y alza la mirada a ellos y se diría que pretende desagraviarlos con su perenne sonrisa. Y loa la hermosura ya del uno, ya del otro, deseoso de reconciliarse con aque-

llos testigos de sus travesuras juveniles y de sus constantes aficiones. Pero luego, como sin querer, seguramente sin darse cuenta, se planta de nuevo frente a la vitrina de los ejemplares ebusitanos y acariciándose la plateada y luenga barba, clava allí los ojos fijamente y aún dobla algo el cuerpo prócer para señalarlos concretamente con el índice el ungüentario de irrisación más rica. Es que todo ello vió él como sabía a la luz del



CAU FERRAT

ARRIMADERO DE AZULEJERÍA



CAU FERRAT

sol; es que por todo ello, por ser más frágil y por no estar a la vista, sintió doble inquietud: la de que se deshiciera en polvo y la de que no respondieran los hallazgos a los trabajos de exploración que emprendía. Y como quiera, además, que fué lo último que pasó al *Cau Ferrat*, se cree obligado a tributarle unos honores que entiende está relevado de rendir a lo demás por la



CAU FERRAT

SAN PEDRO DE «EL GRECO»

EL SURTIDOR

familiaridad nacida de tantos años de tratarlo con la intimidad que lo trata. Otra razón quizá haya; la de que si en un principio cuadraba que reuniera hierros — se había de ver que era un artista de buen temple, — no está de más que en las preferencias por sus colecciones lo tenga en el día por lo que por esa predilección se viene a demostrar que es capaz su espíritu de





SANTA MAGDALENA. «EL GRECO»



VIRGEN. AUTOR DESCONOCIDO

abrirse a inesperadas emociones. Que el exclusivismo se trocó en disposición de ánimo favorable a cuanto tenga prestigio de algún linaje. Esto quiere decir que en el artista obró ya aquella influencia misteriosa que conduce a la serenidad de juicio y nos hace más propicios a toda manifestación ajena que lleve en sí algo de espiritualidad. Y de igual suerte que él es el alma del *Cau Ferrat*, que no se comprende sin el artista que le erigió allí



CAU FERRAT

TABLA FLAMENCA

modo de santuario para guardar las ofrendas de pasados siglos; así también cada una de ellas ha algo del alma de su tiempo. Cuando transcurridos unos años — es de esperar que sean muchos — falte de entre nosotros Santiago Rusiñol, se sobrevivirá tanto en sus cuadros y en sus producciones literarias como por el *Cau Ferrat*, el amor de sus amores. Los romeros del Arte y la Belleza lo consagraron ya lugar de peregrinación.—M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.





SEGISMUNDO DE NAGY

LA BARCA VERDE (MUSEO DE ARTE MODERNO DE MADRID)

## UN PINTOR HUNGARO

SEGISMUNDO DE NAGY

SE desencadenó la guerra, y al igual de una bandada de gorriones, al estampido del cañón, los artistas a quienes cojió fuera de su país, y no les era posible regresar a él, volaron hacia el que pudo concederles un refugio tranquilo. Y este rincón de Europa, donde la Paz, atemorizada, buscó albergue, se lo dió con tanta complacencia, que al calor del sol de España se reanimaron: hallaron energías para su labor transmisora de emociones.

Músicos y pintores que tal vez no se hubieren sentido inclinados a visitarnos, fueron de pronto nuestros huéspedes. Entre los últimos vino uno de tierras de Hungría, del

cual ignoro si antes estuvo tentado de recorrer este viejo solar; que no obstante, dado el linaje de su pintura, tanto había de ofrecer a sus ansias de luz vivísima y a sus amores por el colorido vibrante.

Ese artista era Segismundo de Nagy, quien poco después de ser consagrado en la exposición que celebró en casa Jorje Petit, en París, hubo de abandonar rápidamente la capital francesa. El lugar donde se proclamara poco antes su talento — en Mayo de 1914 — convertíase de súbito en país enemigo. La atmósfera favorable inesperadamente se tornaba contraria. Entonces el pintor vino aquí



S. DE NAGY

MUJER MONDANDO PATATAS

y aquí se halló con nuestro cielo alegre, con espectáculos vivamente luminosos, con escenas tan pintorescas como en su patria. No salía de su asombro. Todo era propicio a su temperamento exaltador. Si las circunstancias le alejaban de su terruño, como en éste remembranzas orientales le brindaba el nuestro. También aquí daba con lugares que conservaban atavíos detonantes; también aquí le salían al paso campamentos de gitanos; también aquí el paisaje tenía seducciones deslumbradoras.

En romería de artista, rendido a cuanto a su vista se mostraba, cruzó el suelo español, donde advirtió que lo componen distintos caracteres. Pero se inclinó siempre — era consiguiente que así fuese — por cuanto le hablaba el lenguaje del color. Su paleta hubo de temblar de gozo. Si cantara sonora hasta entonces, no la había de poner sordina ahora; al contrario, aún cabía elevar el diapason, si proponíase riva-

lizar con el cielo cegador y competir con la magnificencia, con la embriaguez del paisaje anegado en claridad. Pero por mucho que se esforzara, no superaría a la naturaleza ni a la vida.

No se limitó Segismundo de Nagy a la contemplación ociosa. Sintióse movido a reproducir lo que veía según él lo veía: otorgando la preferencia al colorido, por ser de la luz un enamorado incondicional. Y en multitud de cartones fué anotando, con aquella su manera rápida y desenvuelta, las impresiones que en su peregrinación por opuestos parajes de España le retenían la mirada por el aspecto particular que de ellos emanaba.

Es ahí cuando el artista está en su elemento; es entonces cuando el pintor húngaro, fascinado por la luz cual una mariposa, desea también acercarse a ella, no para quemarse las alas, sino para que sus pinceles se posesionen de



S. DE NAGY

BEBEDOR DE SIDRA





SEGISMUNDO DE NAGY

*Victoria Eugenia*  
1916.





S. DE NAGY

EN LA TABERNA

la intensidad y las vibraciones que echa de ver en lo que copia. Se diría que para él la forma es únicamente un pretexto para la obtención de los cambiantes de tonos que engendra; y son esos cambiantes los que le reclaman el interés, y así, en los más de los casos, por el color es con lo que la determina. No sorprenderá, pues, que además le impulse el propósito de mantener el tono local en cada nota de color, en cada cuadro, en evitación de caer en la manera, escollo en que fácilmente tropezara. Por ello, cada obra que comienza, cada impresión que recoge, tiende al logro de una entonación distinta: de la peculiar del paraje que le interesó y de la hora del día en que lo pintó.

La paleta, de este modo, no queda circunscrita a mayor o menor limitación, y diariamente acrece el caudal de matices; y la retina, procediendo de tal suerte, se agudiza

sin cesar, por verse inducida a escrutar sin descanso. Para excitar esa y para luchar con la otra, es necesaria una causa lo suficientemente poderosa que impulse a ello. Si el artista no se emocionara, su órgano visual restara indiferente y la paleta sin las soluciones fáciles o de las que ya domina. Su labor entonces no respondería a lo que responde.

Esa emoción cunde en las obras de Nagy. No rima — hay que poner esto en claro — con el sentido dicente, expresivo, íntimo que pueda tener aquel pedazo de la naturaleza que evoca; sino que esa emoción es de orden puramente sensual y originada por lo meramente externo. Mejor aún: por la contraposición de tintas. Es por su cromatismo y no por sus acentos expresivos por lo que el color seduce al artista. De ahí que el elemento pintoresco sea lo que le atraiga. Y aquí, entre nosotros, lo halló generosamente y con



S. DE NAGY

EL GUADAIRA

una variedad, con tan innúmeras modalidades que no cesa el pintor extranjero de recoger efectos de luz y de color en sendos cartones. Dispuestos en hilera esos estudios, adviértese — queda ya manifestado — como atendió a que cada uno se diferenciara de los demás por la tonalidad característica del lugar y del momento en que lo reprodujo.

\* \*

¿Cómo Segismundo de Nagy llegó a ese arte abreviado, a la descomposición de la luz, al empleo de los colores puros, a pintar con la facilidad que posee, a conseguir que el sol resplandezca en sus cuadros?

Un paisano suyo, que luego fué su maestro, Munkacsy, antes que empuñar los pinceles hizo de ebanista: manejó el cepillo, aprendió a ensamblar la madera y a alisar las superficies con papel de esmeril. Nagy resol-

vió desde un principio mover, sino los pinceles, las brochas. Apenas llegado a los quince años de edad, abandona en Nagy Bánya — su ciudad nativa — la casa paterna y va a Kolozsvár, la capital de la Transilvania, y se mete de aprendiz en el taller de un pintor decorador. Le transcurren allí seis años y sintiéndose capaz de otras empresas, marcha resueltamente a París con ochenta florines en el bolsillo por todo capital. Ambicionaba pintar cuadros, dejar andamios y botes de pintura y utilizar los pinceles para algo más que para dar capas de color en arrimaderos y perfilar grecas en las cenefas. Sobre todo, lo que pretendía, era labrarse una posición lo bastante desahogada para no pensar en otra cosa que en dar expansión a su amor a la pintura de caballete. La juventud le dotaba de alas para volar al encuentro de los horizontes rientes que se forjaba en



sueños. Y su vocación irresistible le hacía tomar esos sueños como de realidad posible e inmediata.

Ya en París, recibió lecciones de Delecluze, pintor davidiano; es decir, de un maestro lo más opuesto al fogoso temperamento del discípulo voluntario. Lo propio ocurría con Bouguereau y Ferrier, en busca de cuyas enseñanzas también acudió. Golpeaba en puertas sin eco para sus ardores de apasionado. En vez de la llama viva que le hubiera encendido pronto e inflamado sin pérdida de tiempo, era a la frialdad marmórea donde se dirigía. Por ello su latente personalidad no acababa por salir triunfante a la superficie.

Con toda su vocación, con su entusiasmo no menor que su vocación, no podía vencer la estrechez en que era forzoso que viviera. Aquel París soñado, no se le mostraba tan propicio como esperaba, en cuanto a asegurarle de medios de existencia, en cuanto a facilitarle recursos para, de una vez, entregarse por entero al arte sin la preocupación del mañana. En 1900 volvía a su patria. Fué entonces cuando obtuvo del Gobierno húngaro una bolsa de estudio, que le permitió trabajar en Budapest durante cuatro años bajo la dirección de Benczur — uno de los discípulos del famoso Piloty, — a la vez que Munkacsy se dignaba darle lecciones de composición. Con fundamento, ante

esos nombres, se supondrá que tampoco era por ahí por donde iba a saltar la chispa que trajera a Nagy luz mostradora de la tierra de promisión.

No parecía sino que todo se concitaba para ahogar su personalidad. Ni Delecluze, ni Benczur, ni los demás, — quizá habría que descontar al autor de *Cristo ante Pilatos*, — eran los indicados para señalarle el rumbo por donde había de tomar. La frialdad opaca de la paleta de aquel artista francés; la meticulosidad de Bouguereau y de Ferrier; el género histórico a que se dedicaba el pintor que en Budapest le recibiera por discípulo, no acordaban con lo que llevaba dentro el inquieto Nagy. Y vino el momento en que, sobreponiéndose al ambiente que le rodeaba, abrió los ojos y vió que la maravilla del mundo contrastaba con su paleta pobre y triste, con su pintura enfática y gris. Su alma se estremeció de gozo en ese instante decisivo para su carrera. Una voz interior le aconsejó

su liberación. Y apartándose de por donde ciegamente iba, pero con el caudal de experiencia recogido, y con la ventaja de la subordinación a la disciplina a que se había sometido, se dirigió resueltamente a la Naturaleza y en ella se anegó una buena temporada. Iba a ser en adelante su única y constante consejera. Al olvido las lecciones de París y Budapest. Lo aprendido iba a ser reem-



S. DE NAGY

MUJER CON EL CÁNTARO





BAILARINA GITANA,  
POR SEGISMUNDO DE NAGY

plazado por las confidencias del sol en Mezo-Koversd, allá cerca del monte Mátra, en aquel pintoresco rincón del noroeste de Hungría, a donde se encaminó a sentar sus reales con su nueva musa. Es de imaginar el esfuerzo que representaba cambio tan brusco. Era salir al aire libre a oxigenarse; era desterrar las coloraciones anteriores, animarlas, darles vida, hacer que vibraran de alegría al sentir que merced a ellas la vida iba a surgir en los lienzos. Pero esto no se consigue tan fácilmente. Representa educar de nuevo la vista; significa desprenderse de cuanto se fué lentamente adquiriendo cuando se iba en sentido opuesto.

Ese momento fué, pues, el más trascendental para la labor de Segismundo de Nagy; el más trascendental y el que más le afirmó en su tesón de vencer. Al despojarse del caudal acumulado tras años y años, y tener el valor de considerarlo perdido, al echar de ver que no respondía a su idiosincracia, se afirmaba, es verdad, el artista en sí mismo, pero, a la vez, representaba ello una voluntad grande y una confianza en el resultado final, que contados serían los que las hubieren mantenido. Mas él no desfalleció. Hizo tabla rasa del pasado, seguro de que a la postre había dado con el sendero que iba a conducirle a que su nombre no quedara obscurecido. Y no se equivocó. Tuvo

la clarividencia de lo que le era conveniente. En Mezo-Koversd se operó el milagro. Su paleta, al sentir las caricias del sol, se tornó cascabelera; el color, brincó de contento; los grises y los tonos opacos huyeron avergonzados. Los campesinos del país de los magiares, con su indumentaria rutilante, bordada de vivos colores, fueron los protagonistas en los cuadros que allí pintó Nagy, y las costumbres populares del país le prestaron abundantes temas de un sabor inesperado. Toda aquella supervivencia oriental y medioeval encontró al pintor que había de cantar, con el lenguaje de los colores, en la superficie del lienzo o del cartón tamaña brillantez. Aquel pueblo guardador orgulloso, en su rusticidad, del tipo más puro y lejano de la raza húngara, desfila así en esos cuadros con la trompetería de sonora coloración y entre una claridad que fulge cegadora.

Cuando en el mes de Mayo del año inolvidable expuso Nagy, en casa de Jorje Petit,

las obras hechas en Mezo-Koversd, París, por lo general tan distraído, se detuvo maravillado ante la luz retenida por magia del pincel. Aquellas labriegas; aquellos novios emperifollados; aquellas muchachas en espera del cortejo tras la ventana, cuya cortinilla separa un poco la más atrevida; aquella madre lactando al pequeño; aquellos campesinos saliendo de la iglesia;



S. DE NAGY

MUJERES





HOMBRE DICHOSO,  
POR SEGISMUNDO DE NAGY



S. DE NAGY

GITANAS GRANADINAS

aquellos jóvenes en una taberna; aquella danzarina y aquella bordadora y otras pinturas, las más sumidas en luz y todas ellas de tintas cantarinas y deslumbradoras, fueron acogidos por la vieja Lutecia como si por mediación de esos cuadros le llegara el alma de Hungría.

Al poco tiempo.....

\* \*

Al poco tiempo iba a nuevas tierras de sol y color el artista húngaro. No extinguidos aún los aplausos de los parisienses, acudía obligado a nosotros.

Y comienza aquí otra etapa de su producción. Esta labor fué realizada en diversos parajes de España, que Nagy recorrió de un extremo al otro, atraído cada vez más por la fuerza de la luz. Los pintorescos caseríos de Fuenterrabía y Pasajes, en un principio; después los tipos y aspectos toledanos y grana-

dinos y muy especialmente el imponderable paisaje de Alcalá de Guadaira o de los Panaderos, como denominan a ese pueblo en Sevilla; y, por último, la magnificencia de las pulcras poblaciones de la costa brava catalana diéronle motivo de luchar por la retención de los efectos que al paso le detenían.

Sintióse particularmente interesado por la vibración y la intensidad de las coloraciones, y de lo que reprodujo le cautivó, claro está, dada su especial manera de ser, solo la impresión que de súbito hirió su retina deslumbrada. Esa impresión de conjunto, en que viéndose todo no se ve nada en concreto, fué lo que el pintor húngaro trató de evocar con energía. De ahí que la ejecución haya forzosamente de corresponder a tal propósito. Su mecanismo rapidísimo es impulsado por ese afán, y a esto añádase el frecuente empleo de colores puros, casi sin mezcla de paleta.





THE GALLERY, LONDON



VENDEDOR DE NARANJAS, por S. DE NAGY

S. de Nagy 1914  
G. de Nagy







BORDADORA MATYA.  
POR SEGISMUNDO DE NAGY

Recuérdense, de entre esos cuadros, el intitulado *Grupo de gitanas*, donde el color canta gravemente y donde se pondera la composición en el aspecto lineal y en lo que al mosaico de las tintas concierne; *El vendedor de naranjas*, briosamente pintado; el *Bebedor de sidra*, de firme dibujo y acertada relación de tonos; y tantos otros análogos, a los cuales hay que añadir la serie de paisajes, entre ellos: *Mañana a orillas del Guadaira*, *La vanderas y Baño en el Guadaira*.

Así, desde los tipos de Vasconia, a los de la meseta castellana y a los granadinos y demás de Andalucía, — un mundo entero y nuevo constantemente, — se fueron mostrando al pintor extranjero. Y en la diversidad y oposición de medios advirtió caracteres tan peculiares y expresivos, que la inquietud que le es tan propia, no se dió punto de reposo, ya que según iba conociendo el suelo español, iba de sorpresa en sorpresa y ello le espoleaba a seguir conociendo lo que aún le quedaba por visitar.

Y lo que últimamente le restaba por ver se encuentra en los últimos estudios que rea-

lizó, donde consiguiera mayores abreviaciones de ejecución. Fueron pintados los más en pueblos costeros de la provincia de Girona. Son notas de color impresionadas en un

momento de exaltación del interés del autor frente a una antítesis cromática, a un singular efecto de luz, a una relación vigorosa de tintas. El natural, en este caso, le rindió enseguida, y con presteza atendió a copiarlo; para así conservar algo del entusiasmo que le despertó la visión inesperada.

Lo de menos en esos cartones es el tema; lo único es el color y la vibración de la luz. Poseen, a mayor abundamiento, la frescura de lo nacido sin esfuerzo: al impulso caluroso de un estado de

ánimo. Para Segismundo de Nagy representa un caudal extraordinario con el que podría asegurarse que no contó en otro tiempo, cuando España se le debía representar muy otra de como en realidad es. Ahora que se asomó, por decirlo así, a los distintos escenarios que la constituyen, y donde en cada uno de ellos no le pasó por alto el sello inconfundible que lo particulariza, ahora cabrá que



S. DE NAGY

RETRATO



certifique que bajo este cielo azul, de un azul que varía según el lugar de la península desde el cual se alce la mirada para gozar de su hermosura, no hay más que un pueblo con cualidades muy superiores a las que algunos dieron en pregonar. Y podrá así mismo, indicar algún día a los artistas de su tierra, que en esta los árboles y las nubes, las montañas y las llanuras entonan a cada instante un nuevo canto a la belleza y que a cada legua de camino el espectáculo varía de colorido y de carácter.

En demostración de esto le bastará enseñar la tanda de estudios que hizo en España. Y por ellos puede que se despierte en algún compatriota el deseo de venir a extaciarse frente a las bellezas naturales de un país que las encierra de tan distinto orden.

Serán, además, para el propio Nagy, esas impresiones de color, el recordatorio más vivo de su permanencia entre nosotros, por

que cada una le hablará de momentos en que en alma de artista recibió esa sacudida singular que induce a la admiración. Me imagino, dentro de unos años, la complacencia con que, irá, en algún instante de ocio, en su estudio de Budapest, haciendo desfilar las notas que pintó aquí; me imagino con qué emoción reconstruirá esa parte de un pasado, que es hoy su presente, y como a través del espacio dirigirá una mirada efusiva hacia la España lejana; de la que él se llevará la luz fulgente y el colorido cegador en numerosos apuntes: índice de sus correrías por nuestro solar.

Si con ellos decide hacer una exposición en Hungría, bien puede que alcance un éxito análogo al que obtuvo en París con los cuadros que reproducían campesinos *matyas* en paisajes anegados en sol abrasador.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.



S. DE NAGY

RETRATO





SAGUNTO

LA HERÓICA CIUDAD

## ANTIGÜEDADES DE SAGUNTO

SE ha dicho tanto y tan bien meditado sobre esta materia, — especialmente desde el extranjero — que resulta difícil añadir algo nuevo! Además: los angustiosos límites de un artículo de revista, solo permiten bocetar, a grandes rasgos, un apunte, una síntesis o resumen del tema propuesto, el cual requiere para su debido estudio, gruesos volúmenes. Sirva, al menos, la información gráfica, de paliativo a la pobreza de detalles en este esbozo, que limitaré a los monumentos, con exclusión absoluta de epigrafía, numismática, cerámica, — barro saguntinos — estatuaría y otras antigüedades referentes a la ciudad heroica.

\* \*

Cuando el ferrocarril de Barcelona a Valencia cruza, sobre metálico puente, el cauce

anchuroso y seco del Palancia, ofrécese a la mirada del excursionista la pétrea mole de una montaña aislada de la cercana cordillera, semejante a colosal cetáceo que durmiera sobre un mar de verdura. Recostado sobre su falda de levante, se cimenta el caserío de la ciudad moderna. Allá, en lo alto, como esqueleto de un coloso que se esfuerza en mantenerse erguido, desafiando el embate de los siglos, coronan el monte los muros viejos — (*murus vêtus* de *Mur-vedre*) — de un castillo: gigantesco estuche hoy vacío, que guardó ayer en su interior la *Arce* ibérica; la *Zacintia* griega, y la acrópolis de la *Saguntum* romana.

Y esa elevada meseta que domina el dilatado panorama limitado por los puertos de Valencia y Castellón; los montes de Aragón, los naranjales de la Plana, los jardines valen-

cianos y la inmensa faja del mar latino.....; esa cumbre del castillo, término de excursión de todo visitante de Sagunto, va a ser el punto de partida de mi investigación en este trabajo.

\* \*

Cuando el sol asoma entre los encajes de las brumas mediterráneas y envía su primer rayo al amanecer, lo primero que ilumina en la montaña de Sagunto, son los muros ciclópeos. Estas construcciones, tan singulares como primitivas, son también, lo que ante todo se impone estudiar.

Aquí encuéntrase corroborada la hipótesis de que fueron iberos, fenicios y griegos, los que trajeron a lo alto de este monte el emporio de su comercio y de su arte, para esparcirlo luego por la región edetana.

En lo más encumbrado de este castillo perduran aún los cimientos que los íberos labraron en la primitiva población; sólo que estas ruínas aparecen enterradas y sirviendo de cimientos o sólida sustentación a edifica-

ciones posteriores de romanos, godos y musulimes.

Harto sabido es que en nuestro suelo las primitivas colonias, —cual fué en sus orígenes Sagunto, — se edificaban en lo más alto de los montes en lugares intrincados y defendidos por escarpes naturales de los terrenos y su situación. Por eso hállanse al Sur y Oeste de la meseta del monte saguntino, esos primitivos muros que inútilmente van a buscar algunos dentro del perímetro de la actual población. Solamente al perito dejan de pasarle inadvertidos esos amontonamientos de grandes bloques de piedra, toscamente hacinados sin argamasa en los intersticios y sin aristas en los bordes. Son ribazos gigantescos hechos por hercúleos brazos para corregir las sinuosidades del terreno y amurallar y defender el recinto habitado, contra posibles invasiones.

Mas, cuando el pueblo no pudo ya esplazarse dentro los estrechos términos del recinto cerrado — sobre un kilómetro de longitud por un centenar de metros de anchura



SAGUNTO

MUROS CICLÓPEOS





SAGUNTO

EL CASTILLO (PARTE OCCIDENTAL)

— se ensanchó por la falda o ladera del Este, reservándose aquel para *acrópolis* (ciudad alta) destinada a guardar en recinto intramurado los tesoros públicos, palacios y templos erigidos a sus divinidades; es decir: lo que los latinos llamaban *arx*, los moros *alcazaba* y los cristianos *alcázar*.

En sucesivas excavaciones que el Príncipe Pío de Saboya, el Cardenal Despuig, el cronista Chabret y otros llevaron a efecto en el subsuelo del castillo, se hallaron mármoles, columnas, inscripciones, medallas, pavimentos, muros y mil vestigios de que allí moraron los fundadores del Sagunto primitivo. Algo de aquello puede verse conservado en el museo particular del malogrado saguntino doctor Chabret, quien coleccionó barro, monedas, estatuas, metales y otras antigüedades romanas.

En el castillo y su plaza de Almenara, aparecen pavimentos superpuestos de antiquísimas edificaciones, cimientos de obras enterradas por otras posteriores y de remota

antigüedad. En otra plaza, viéronse muros y columnas de lo que debió ser grandioso templo. Y por todas partes, en abigarrada confusión aparecen obras de varias épocas, montándose cada civilización sobre las ruinas de sus anteriores, y disputado su puesto por las que les siguen. El arqueólogo y el artista podrán estudiar en el castillo de Sagunto todos los sistemas militares de construcciones guerreras; las murallas de los íberos; las torres romanas, de sillería; los baluartes de hormigón, árabes, con sus puertas en forma de herradura; las puertas del puente levadizo de tiempos señoriales, y las tapierías almenadas y aspilleras en cruz posteriores a la Reconquista.

\* \*

Dejemos ya el castillo y descendamos por la ladera meridional de la montaña en dirección a la ciudad; y antes de llegar a ella nos habremos de detener impresionados por las gigantes ruinas del teatro romano. Después



SAGUNTO

PUERTAS DEL CASTILLO



SAGUNTO

PUERTA MUDÉJAR, DENOMINADA DE ALMENARA





SAGUNTO

TÍMPANO DE LA FACHADA LATERAL DEL TEMPLO DE SANTA MARÍA

de la destrucción de Sagunto por los propios sitiados, aliados de Roma, que prefirieron entregarse a las llamas antes que a Aníbal su enemigo cartaginés, vinieron a España los Escipiones dispuestos a reedificar la ciudad heroica y enriquecerla con teatro, circo, fortificaciones, puente, templos, acueducto, palacios, foro, necrópolis, etc, etc. De toda esa pasada grandeza quedan vestigios tan importantes que bien merecen capítulo aparte, si hemos de concederles el espacio debido sin darle al presente artículo proporciones desusadas.

No fueron los árabes tan espléndidos como los romanos, en legarnos vestigios de su dominación, — aún sin incurrir en la mezquindad de los godos.

La más notable antigüedad mudéjar es el salón de la casa denominada del diezmo, del Obispo o de Pedro IV, sita en la calle Mayor de la ciudad. ¿Cuándo se edificó este viejo palacio? Se ignora. No así sus recuerdos históricos.

En el siglo trece se llamó casa «del del

me» o «del bisbe» por tener el cabildo valentino instalada en ella la administración de la renta del diezmo rural saguntino. Los reyes de Aragón, se alojaban bajo los techos de esta casa, en sus frecuentes viajes. Pedro IV el Ceremonioso (en Aragón) o II «el del Punyalet» (en Valencia), estuvo aquí como prisionero cuando la sublevación de los vecinos de Murviedro contra los caballeros de su Consejo.

Aquí firmó la brutal sentencia de hacer beber a los culpables, fundida, una campana; aquí recibió la embajada pontificia de Clemente VI en misión de paz entre él y los unionistas; y aquí hubo de firmar, contra su voluntad, los fueros y privilegios que con su propio puñal rasgó ante la asamblea de Zaragoza.

Testimonio mudo de aquellas turbulencias es el tétrico caserón mudejar de Sagunto. Su parte posterior apoya en la misma muralla inferior del recinto, — circunstancia privilegiada sobre todo otro edificio urbano obligado a respetar prudencial



SAGUNTO

MURALLAS ÁRABES

distancia. — Los muros de la casa son de sillares en su base y de tapiería en los pisos altos. Al exterior sólo ofrece la particularidad de unos ventanales mudéjares con esbeltas columnas de piedra que sostienen arcos trilobados. La sala es cuadrada, de diez metros de extensión por otros tantos de altura. El maderamen del artesonado apoya sobre tres columnas rematadas en capiteles caprichosísimos por su talla y colorido. Por el friso corre una adornada inscripción árabiga, con la fórmula religiosa de los siglos VI y VII de la hégira «El reconocimiento es



SAGUNTO, CASA DEL DELME, O PALACIO DEL OBISPO

para Allah, y el reino es de Allah». Por abandono, la lluvia, que atraviesa el tejado del palacio, estropea lamentablemente el rico artesonado policromo y dorado del salón.

En la planta baja y recayendo a la calle que se llamó *dels banys*, se conservan resto de los baños árabes de Sagunto. El conquistador Jaime I concedió, mediante censo, este establecimiento, al judío Jucef Xaprut. Hoy perduran tres piezas de diez metros de longitud por tres y medio de anchura, con bóveda baja semicircular y tragaluces estrellados. Abiertas





SAGUNTO

PUERTA DE UNA CASA EN EL BARRIO JUDÍO

sobre el muro del primer aposento que mira al S.O., existen dos columnas de piedra azul que sostienen unos arcos de medio punto formados de ladrillo, cuyas proporciones, así como la altura de los aposentos, son circunstancias difíciles de precisar porque desapareció el primitivo pavimento. Cerca de la plaza del Hospital hay vestigios del acueducto que surtía estos baños. De otros muy semejantes a estos, perduran todavía los restos en la ciudad ribereña de Alcira. Y en el mismo Sagunto, también se ven vestigios de otros baños árabes en la planta baja del antedicho «aberg del bisbe», cuyas bóvedas, perforadas por tragaluces, apoyaban sobre la parte inferior de la muralla de la población.

En el castillo también vimos bañeras vaciadas en la peña del pavimento.

Lienzos de murallas del castillo; alguna torre y otros restos esparcidos, completan la arqueología árabe de la ciudad.

Y a pasos gigantes llegamos a la Recon-

quista. Vaya, aunque sea brevemente, algo de los dos templos cristianos de los siglos XIII y XIV. Me refiero a la iglesia del Salvador y a la arciprestal de Santa María.

La antigüedad de la primera alguien hace remontarla al siglo IV de nuestra Era, o por lo menos a época de la dominación agarena. Ello lo desmiente el estilo arquitectónico de la fábrica que es ojival del período de transición del románico al gótico. El ábside es de planta exagonal y escasa altura; y con siete baquetones la bóveda del presbiterio. Una nave, con tres sencillos arcos apuntados, se cubría antes con techo de maderas pintado con vivos colores al estilo mudéjar. La puerta es románica sin adorno alguno y sobre ella hay un ventanal ojival. A un lado se eleva la vetusta torre campanario que es cuadrada y de poca elevación. Sobre la puerta de entrada, y dovela central del arco se ve, ya borrado su relieve, un medallón circular representando el bautismo de Jesús; y a los lados, dos

canecillos que debieron servir de apoyo a algún cobertizo. En el interior llama la atención ver en los ángulos del apoyo de los arcos, el arranque de los nervios para las bóvedas ojivales. Pero estas no se llegaron a edificar y quedó como definitiva la techumbre de barraca árabes con tablas policromadas al estilo mudéjar, hoy desaparecidas al renovar el tejado.

Edificios trecentistas son también los monasterios de San Francisco y de la Trinidad, convertido el primero en oficinas municipales judiciales y cárceles y el segundo en almacenes. Sus templos, renovados antes de la exclaustación, son transformados actualmente, en teatro el uno, y en parque de bomberos, el otro.

La parroquial de Santa María ocupa el solar de la mezquita saguntina. Comenzó su reedificación en 1334, según traza del maestro Francisco Estruch; su arquitectura es ojival, como puede apreciarse en las fotografías del ábside y puertas laterales; pero en la principal y en el interior del templo metió mano la restauración, convirtiendo sus tres naves en una de tantas vulgaridades que revocaron nuestros templos góticos primitivos — (como la catedral de Valencia, pongo por caso). — Así es que en el siglo xv se terminó el tem-

plo, según los gustos importados de Italia.

Se levanta el edificio en la parte alta de la ciudad sobre un plano inclinado en el arranque de la falda del monte, y en dirección de levante (el ábside) a poniente (la frontera). La fábrica, es de piedra caliza muy dura. La puerta principal, por su fecha plateresca y menos antigua, no nos interesa tanto como las laterales, que son del más puro estilo gótico. De éstas, la del lado septentrional, es la más meritoria por sus proporciones y clásica estatuaría. Se llega a ella ascendiendo por una doble escalinata. En los lados de las intercolumnas que sostienen su apuntado arco, aparecen las estatuas de Pedro y Pablo apóstoles, labradas en piedra y tamaño natural.

En la clave o tímpano, bajo el arco y sobre la puerta, ostenta la imagen de la Virgen cobijada por filigranado doselete; y a su derecha e izquierda, ángeles labrados con toda la inocencia de aquel arte cuatrocentista. La puerta encarada a mediodía, es más sencilla pero no menos elegante. Sobre la clave del arco gótico, se colocaron tres figuras; la pequeña Virgen que aún perdura, y dos laterales, ángeles quizás, que volaron durante la guerra de la Independencia. Los ventanales estriados del ábside, de extraordinaria estrechez y altura fueron tapiados al



SAGUNTO

TEMPLO DEL SALVADOR





SAGUNTO

PUERTA DEL TEMPLO DEL SALVADOR



SAGUNTO

ÁBSIDE DE LA ARCIPRESTAL DE SANTA MARÍA



SAGUNTO PUERTA LATERAL DE SANTA MARÍA

revestir de pesada talla las finas columnatas góticas que en el interior sostenían los arcos apuntados. ¡Qué lástima no poder borrar tales yerros, en la historia del arte regional!... Y para colmo de desdichas, al reedificarse la moderna torre parroquial sobre la base del antiguo campanario, —demolido por ruinoso,— se ha puesto un remate metálico, que por ningún concepto guarda relación con el serio edificio arciprestal.

\* \*

Ninguno de los pueblos sujetos al carro de la conquista romana llegó a alcanzar tanto esplendor como España. Sagunto, como Tarragona, Itálica, Mérida y otras ciudades, lo corroboran, legando a la posteridad restos de sus soberbios monumentos y de aquella civilización latina difundida en nuestro suelo durante los buenos tiempos del imperio.

Soberbias fortificaciones, puentes, acueductos, campamento de invierno, puerto, circo, teatro, palacios, monumentos, necrópolis y otras obras, con sus restos, dan tema más que sobrado para interesantes monografías sobre la Saguntum romana. De algunas de estas antigüedades me ocuparé someramente en estos brevísimos apuntes arqueológicos.

Lo más notable, sin disputa, de Sagunto, y de lo más notable de España, lo constituyen las ruínas del teatro romano. A su rareza y antigüedad, une gigantescas proporciones y buen estado de conservación <sup>(1)</sup>

(1) Podría estar aun mejor conservadas estas venerables ruínas, pues lo que los siglos con sus inclemencias respetaron, han ido destruyendo los hombres con su ignorancia. Ya Arguem Solá en sus Rimas, nos decía en 1634: «Con mármoles de nobles inscripciones —(Teatro un día, y aras), en Sagunto, — fabrican hoy tabernas y mesones». Los mismos que arrastraron el templo de Venus para aprovechar sus sillares en edificaciones particulares, atentaban contra los muros del teatro, hasta que en el año 1860, se cercó de pared. Pero hay más. Hará cosa de un siglo, se mandó derribar la *suma cavea*, parte alta del teatro, porque impedía que se vieran desde el castillo algunas casuchas del ensanche alto de la moderna población.



SAGUNTO. PUERTA OESTE DE LA IGLESIA ARCIPRESTAL





SAGUNTO

EL TEATRO DEL PUEBLO

Ha sido admiración de arqueólogos de todas las naciones y de cronistas de todas épocas. Ya se ocuparon de él, los árabes Razis, Yacut y Almarkkari. Y luego, los cristianos Lucio Marineo Siculo, Mario Arecio, A. Beuter, E. Cock, Miedes, Escolano, Diago Zondadari, Mayans, Salafranca, Ortiz, Grevonio, Miñana, Cunyngham, Palos, Laborde, Ph. Schiassi, Sinisterra, Boix, Chabret., y hoy, infinita pleyade de críticos, historiadores y artistas.

Aparece enclavado el teatro, en un recodo de la falda septentrional de la montaña; a media altura, entre el caserío y el castillo, y con arreglo a los preceptos de Vitruvio. El graderío semicircular, está vaciado en la misma peña. El monumento aparece edificado con sillarejos de piedra caliza azulada, de regular labrado e igualdad. Sus altos muros, miden dos metros de espesor.

La parte rectangular, se alza sobre lo más hondo del plano inclinado, viniendo a parar la escena (*postcenio* y *choragia*) sobre el mayor declive; y le servían de sustentación

unos muros paralelos cimentados sobre el derrumbadero del monte. Sobre las bóvedas de estos muros — que miden 55 metros de longitud por seis y medio de anchura — se colocó la escena con sus tres puertas o *salvas* del muro. Se ignora si la escena tuvo pórtico delante de la *salvæ regiae* o (puerta del centro), pues toda la escena ha desaparecido. La decoración fija de columnas y arcos que cerraba el *proscenio* (que era cuadrilongo), se vé hoy sustituida por una decoración natural: por un espléndido paisaje levantino que se extiende hasta las montañas de Castellón.

En la planta baja y central del teatro existe un semicírculo formado por la primera grada de asientos, desde el *pulpitum*; y se llamaba *orchestra*. Mide 15 metros de diámetro. Su pavimento, ligeramente inclinado, era de preciosas piedras bruñidas, bajo las cuales corrían las alcantarillas de desagüe. A ambos extremos recaían los vomitorios de dos corredores de 13 metros de longitud.

Desde este plano comenzaban a subir las

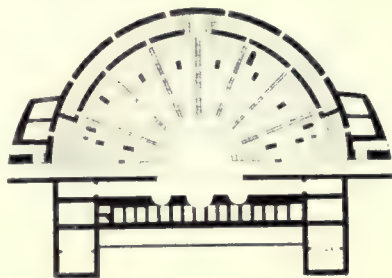


SAGUNTO

ASPECTO TOTAL DEL TEATRO ROMANO

*gradus* de la *cavea* dividida en *ima*, *media* y *summa* (ya destruída), y siendo las primeras gradas más anchas y bajas que las restantes por estar destinadas a las personas distinguidas que usaban el *bisellum*.

De vez en cuando los precintios, a los cuales asomaban los vomitorios, separaban ligeramente, unos graderíos, de otros. Seguía el pórtico con su bóveda semicircular. La *cavea* aparecía dividida por nueve *scalæ*, dividiendo el tendido en ocho *cunei*. El mentado pórtico superior del teatro, ofrecía la rareza de no extenderse a todo el semicírculo del mismo; y en el centro aun pudo observarse parte de la plataforma que servía de basamento a la estatua dedicada al magistrado que levantó este monumento. Sobre el pórtico aun existía otra grada. Y el edificio lo cubría el *velarium* apoyado en mástiles. Puede suponerse el efecto que haría.



SAGUNTO RECONSTITUCIÓN DE LOS PLANOS DEL TEATRO ROMANO

Seis puertas cuadradas comunicaban el pórtico con el graderío; y de ellas partían las distintas escalerillas de la *cavea*.

Por la pared que recae al monte disponía el teatro de varias puertas: seis por lo menos.

Bajo del pórtico superior existe otro más pequeño labrado en la peña viva, para ir desde el frontispicio al cuerno derecho del teatro; y tenía cinco vomitorios.

Las puertas principales del edificio estaban a los lados de los ángulos del hemiciclo; y hasta ellas subían unas calzadas con ancha base de mampostería, sobre la pendiente del monte.

El frente del edificio es de noventa metros de longitud; y en su interior cabían sobre diez mil espectadores.

La mayoría de los escritores antiguos, han expuesto desatinos respecto a la época



en que se edificó este teatro. Me falta espacio para refutarlos. Por su semejanza con el teatro Pompeyo de Roma, creemos data este monumento de los mejores tiempos del imperio romano, si no de los últimos tiempos de la república.

No voy a ocuparme del Fano Venus Afrodites, <sup>(1)</sup> ni del campamento de invierno. ni del puerto de Sagunto, porque, además de radicar hoy en término de Almenara, apenas si queda de todo ello vestigio aparente. Y lo mismo puede decirse, con referencia a la necrópolis saguntina (situada cerca de la calzada y actual carretera de Valencia, hacia el Palancia, en cuyas casas y huertas se han descubierto, en todas épocas, infinidad de estatuas, piedras, ánforas, mosaicos, huesos, inscripciones, etc.); y el antiquísimo templo de Diana, (de fama universal y situado en la parte baja de la ciudad, *infra oppidum*).

Al oeste de la población, he tenido ocasión de estudiar restos del acueducto romano que la surtía de aguas del Palancia. Arranca de la partida denominada de Fi-

gueroles; es de modesta fábrica, y penetra en el poblado por la base de la segunda torre junto a la derruida puerta de Teruel.

También vemos hoy día, dos estribos dentro del cauce del Palancia, resto de uno de los puentes romanos que lo cruzaban. Aparecen frente a las ruinas del Circo.

De este soberbio monumento, apenas quedan vestigios. No lejos del puente nuevo de la carretera, he contemplado, caídos al fondo del río, enormes trozos del paredón del Circo que lindaba con el Palancia. Con sillaretes

del mismo se ha reedificado un tosco ribazo que defiende, contra las avenidas, el terreno del Circo, convertido en huerto de cultivo, propiedad particular. Por el lado opuesto (poniente), lindando con la acequia de la ciudad, aparecen trozos del otro muro, construido con grandes sillares bien labrados, y aguantando el peso de modernos edificios particulares. La forma del edificio es de círculo elíptico, cuyo mayor diámetro mide 260



SAGUNTO

EXTREMO SUPERIOR DEL TEATRO ROMANO

metros. Toda su área está enterrada con metro y medio de tierra de acarreo.

En unas excavaciones, encontré, mi tío D. Antonio Chabret, cronista de la Ciudad,

(1) Véase mi citada «Geografía de la Provincia de Castellón».

restos de la *porta triumphalis*; y de la *spina* o muro central que dividía la pista terminando en ambos extremos, con su respectiva meta. El *opidum* o extremo cuadrado situado al oeste, con sus *carceres* o caballerizas ha desaparecido totalmente. Este Circo podía convertirse en naumaquia, aprovechando el agua del vecino río, como lo demuestran trozos de un canal de hormigón hidráulico descubiertos en 1887, en sus cercanías.

En la parte recayente a la ciudad se conserva bien una puerta de entrada, construida con sillares de grande aparejo, con basamento para estatua en la parte superior, que Hub-

ner tomó por un sepulcro, y que no es otra cosa que el ingreso a la arena del Circo, la tribuna (*pulvinar*) del *editor spectaculorum*, o magistrado que daba los juegos circenses.

Cerca de la plaza y al extremo de la calle Mayor, merece visitarse en Sagunto el lugar que ocupó el foro romano, del cual queda como testimonio una típica columna de piedra labrada,

Mas al norte, se alza, cerca del hospital una torre romana, de la cual ofrezco a los lectores, una fotografía. Es de diferen-

te factura de la que dejó vestigios en el camino de Aragón, edificada para su guarda, en el lugar denominado hoy «portal dels alia-crans». Además de las fortificaciones del cas-

tillo, merecen, por último, visitarse los lienzos de murallas romanas con sus torres que, por ambos lados de la ciudad, descienden desde su meseta, por la montaña para custodiar a aquella. Su misma línea defensiva la utilizaron sucesivamente árabes y cristianos, confundiendo sus respectivas obras con las de nuestros primitivos dominadores.

Fuera del recinto murado y en el barrio de la Rasetta, quedan, también, res-

tos de una casa romana, con paredes formadas de sillares y hormigón, con aspilleras. Aseguran los antiguos que comunicaba con el castillo por medio de un camino subterráneo, que nadie ha podido encontrar.

No hablemos de la necrópolis saguntina, de la cual algun vestigio queda aun, y la monumental cámara sepulcral de la *gens Sergia*, que en el siglo xvi aun pudo ver el italiano Mariangelo Accursio cerca del Circo y del monasterio de la Trinidad. Estátuas, inscripciones y mármoles labrados nos re-



SAGUNTO

ENTRADA PRINCIPAL DEL TEATRO ROMANO



cuerdan, dispersos, aquella desaparecida ne-  
crópolis.

Vaya, para conclusión, con una nota de  
actualidad. Recientemente, este mismo año,  
en la fértil llanura de Sagunto y ya cerca  
del vecino pueblo de Puzol, han sido des-  
cubiertas importantes ruínas de una gran  
villa romana y de un templo dedicado a Jú-  
piter y a Baco. Aun cuando todos los diarios  
de Valencia y Madrid se ocuparon del hallaz-

go, realmente  
no se prestó al  
mismo toda la  
importancia  
que merece. El  
director del  
Museo y algu-  
nos académi-  
cos hicieron  
estudios dete-  
nidos, en u-  
nión de algu-  
nas comisio-  
nes oficiales de  
la Corte. Ocu-  
rrieron los des-  
cubrimientos a  
principio de a-  
ño, roturando  
una tierra del  
vecino Sr. Bo-  
ví, y partida del  
«Ull del Mo-  
ro». La época  
es posterior a  
la destrucción  
de Sagunto y  
sobresalen dos  
grandes y ar-  
tísticas colum-  
nas del ante-  
dicho templo.

Para los inteligentes y aficionados a la arqueo-  
logía, una visita a tan importantes ruínas ha-  
bría de despertarles interés. Este aparece con  
subterráneos de salida secreta al campo, en di-  
rección contraria al mar y a cuatro metros de  
profundidad. Las antedichas columnas, for-

marían parte del frontipicio del templo a juz-  
gar por las dedicatorias, que son como sigue:

I. O. M.  
S. I. F. P. F.

(*Iove Optimo Máximo — Sua impensa fecit  
públici fácere*) la dedicada a Júpiter; y

LIBERO  
S. L. F. P.

(*Libero — Sua laude fecit públici*), la de-  
dicada a su hi-  
jo Baco.

Una inmen-  
sa cantidad de  
piedra y ladri-  
llo rectangula-  
res y de dolios  
rotos, cubre,  
sobre pavimen-  
tos de ladrillo  
y argamasa,  
monedas, ba-  
rros sagunti-  
nos, restos de  
estátuas y va-  
rios utensilios  
de época lati-  
na, colmillos  
de jabalí, capi-  
teles de la épo-  
ca, objetos de  
bronce y de  
piedra, etcéte-  
ra, todos ellos  
fuera de los lí-  
mites de este  
modesto estu-  
dio, que de de-  
tenerse en el  
estudio, si-  
quiera fuese  
somero, de lo



SAGUNTO

EXTREMO SUR DEL GRADERÍO EN EL TEATRO ROMANO

que aquel solar ofrece, obligaría a extenderse  
más de lo que la índole de estas notas exige y  
del espacio de que disponemos. No siempre  
el buen deseo manda. También abundan allí  
sepulcros con restos humanos, una piscina,  
columnas y basamentos y muchos otros im-

portantes restos. Pocas, muy pocas ciudades españolas podrán ofrecer al arqueólogo tan abundantes temas para el estudio de la civilización romana en nuestro suelo como la heroica Sagunto, la inmortal patria del guerrillero Romeu.

El prestigio de que está revestida a los ojos de todo patriota, atrae continuamente a quienes acuden con devoción semejante a la con que

se va de peregrinación a un lugar regado con sangre de mártires, como lo fueron los que allí combatieron con empuje sin igual.

Quedan, pues, expuestas las distintas fases de la vida histórica de la heroica Sagunto, ejemplo de pueblo que llevó hasta el sacrificio generoso la defensa de su independencia. Por la enumeración de los restos arquitectónicos mencionados, bien habrá compren-



SAGUNTO

DETALLE DEL TEATRO ROMANO



SAGUNTO

EXTREMO NORTE, DEL GRADERÍO DEL TEATRO ROMANO



dido el lector como el tiempo dejó, en los diversos períodos y civilizaciones que se fueron superponiendo en aquel lugar venerable, rastros tangibles de su paso. Ellos han sido lo que he pretendido que desfilaran por estas páginas con parcos comentarios; ellos son y serán los que hablarán a las generaciones de aquel pueblo cuya vida se enlaza a tantos aspectos de la historia patria a la que está articulada fuertemente y de un modo inolvidable. El nombre de Sagunto siempre despertará en los corazones españoles el alto ejemplo que dieron aquellos antepasados suyos, que, antes de rendirse a las tropas cartaginesas mandadas por Aníbal, prefirieron hallar la muerte peleando valerosamente los hombres; y echándose a una pira con sus riquezas las mujeres, que sintiéronse también inflamadas de amor a la patria, y que no consintieron verse en la esclavitud de los invasores, que les tomaron por pretexto, en su odio a Roma, para inmolarse a la ciudad que pretendía ser independiente.

El nombre de los saguntinos se hizo in-

mortal en aquellos días épicos en que se demostró de cuanto es capaz un pueblo, así que se atenta contra su independencia. Ahora, recorriendo aquel escenario, con sus ruínas, testimonio de los días remotos, de las varias civilizaciones que en el recinto de la heroica ciudad desfilaron, siente el visitante, que se agolpan a la memoria multitud de recuerdos históricos, y la emoción se apodera de uno y por temple que posea no le abandona. No cabe discurrir serenamente entre aquella abundancia de restos.

Es la voz de la Historia la que allí se oye augusta, la que allí habla con elocuencia desusada. Por esto obliga a la meditación, que no en vano cuanto abarca la vista es la evidencia de siglos pasados, es el espíritu de otras edades. Ante ello, se le antoja a uno que desfilan a sus ojos cuantos allí dejaron la huella de su espíritu, el rastro de su civilización, el signo de su tiempo, que al presente viene a decirnos que las luchas tienen abo-  
lengo: que el hombre creó para destruir.

DR. CARLOS SARTHOU CARRERES.



SAGUNTO

INSCRIPCIONES Y ESTÁTUAS COLECCIONADAS EN EL TEATRO ROMANO



THEO VAN RYSSELBEYKE

PLAFÓN DECORATIVO

## UNAS PINTURAS DECORATIVAS DE THEO VAN RYSSELBEYKE

AQUEL neo-clasicismo de Nicolás Poussin, donde la Naturaleza y el hombre se nos aparecen, en ocasiones, en solemne serenidad, tiene, siglos después, — claro que respondiendo a otro concepto de técnica, a una concepción de mayor refinamiento y a una coloración más delicada — su repercusión en Puvis de Chavannes; aunque a algunos haya que les sorprenda ese enlace entre los dos maestros franceses, que a primera vista, se antojan tan opuestos. No obstante, existe entre ellos algo que los une a través del tiempo, para quien sabe advertirlo situándose en la época correspondiente a cada uno de ellos. Es cuestión esta que requeriría de un espacio de que no disponemos en el presente momento, a más de que no se trata ahora de esto, sino de unas pinturas de Theo van Rysselbeyke. Contemplándolas en los grabados que las reproducen, se echará de ver al momento que, sin que Puvis de Cha-

vannes nos dejara sus pinturas del Ayuntamiento de París y la de la Sorbona y otras, no hubieren sido concebidas por Rysselbeyke las suyas del modo que las resolvió.

Deriva, el concepto que las informa, del gran maestro francés de la segunda mitad del siglo XIX, de aquel decorador del Panteón que renovó el sentido de la pintura decorativa, a la que encauzó por donde la lógica demanda. Ese beneficio hay que agradecerle: haber señalado cual es la linde que separa la pintura mural de la de caballete; haberla llevado por el rumbo que a la serenidad conduce.

Caben, sin duda alguna, dentro de la doctrina por él predicada con el ejemplo, las manifestaciones de individualidades distintas; pero lo que es de ley mantener en quienes le siguen, es aquella simplicidad, aquel reposo, aquella suave calma que hacen que se respire con tanta complacencia frente a los plafones del singular artista, tan sabio orientador.





TODAS AL BAÑO, POR THEO VAN RYSSELBEYKE



DÍA FELIZ, POR THEO VAN RYSSELBEYKE



Esa sencillez y esa serena apacibilidad las encontramos, también, en las composiciones del pintor Theo van Rysselbeyke. Echad una mirada a los grabados que permiten juzgar de esas particularidades y lo primero que os impresionará es, precisamente, lo que poseen de coincidencia con las del artista que marcó esa orientación. Indudablemente que no es cosa de equipararlas. No se trata, ni de cerca ni de lejos, de esto: únicamente se quiere señalar lo que entrañan de influencia latina.

Ahí teneis esas jóvenes descansando antes de sumergirse en el agua, las unas en corro, en conversación; otra tendida a la sombra de un árbol; más allá varias que salen del baño, y agua adentro dos de ellas retozando acariciadas por el oleaje que riza delicadamente la superficie del mar. Un ambiente de tranquilidad reina allí. El sol, al filtrarse por entre los altos troncos y al iluminar el agua en calma, pone a esa escena el beso de oro que acrece su encanto. Tema semejante es el que desarrolla el artista en otro de sus plafones: asimismo junto al mar, res-

guardadas por el arbolado y unas rocas, apréstanse a bañarse varias doncellas. En otra de las composiciones asistimos ya al momento en que van a lanzarse al agua: llégale ésta a una de ellas a la rodilla y vuelve la cara como advirtiéndole a alguien de su valentía, mientras en el lado opuesto una de sus compañeras la llama con las manos abocinadas junto a la boca. Sobre la dureza de un peñasco se perfila el cuerpo de medrosa jovencita indecisa, estando a su lado quien juguetea con la punta de un pie en el oleaje.

Cambia el escenario de otro de los plafones. Es una quinta con su estanque en primer término, con damas sentadas en un banco, conversando cerca de una estatuita de Eros que las escucha a la sombra de añosos árboles; con otras que van, seguidas de nervioso galguito, al encuentro de sus amigas; dos de las cuales se separaron de las demás para contemplar, apoyadas en la balaustrada, las montañas que ondulan a lo lejos coronadas de verdura por donde asoma el blancor de distintos caseríos. — GEORGES CAUDELL.



THEO VAN RYSELBEYKE

PLAFÓN DECORATIVO



LOYGORRY

AGUA FUERTE

## DIBUJOS Y PINTURAS DE JOSE LOYGORRY

QUIEN recordaba aquella primera exposición celebrada por ese joven artista y se encontró luego con aquella otra en que dibujos y agua fuertes de la propia mano venían a demostrar el adelanto conseguido por el autor, quedaba algo desconcertado de que ese lo hubiese alcanzado en tan breve tiempo. Verdaderamente esa sor-



LOYGORRY

TIPO CASTELLANO

presa era justificada, tanto por el progreso que se advertía, como por mostrarse en los diversos procedimientos utilizados por el artista para anotar las impresiones recogidas en tierras castellanas. Una visión más justa, una ejecución más firme y mejor buen gusto en la manera de cortar los temas, se echaba de ver en su labor, muy es-



pecialmente en los distintos grabados al agua fuerte que expuso.

Era, en particular, en ellos donde se comprobaba que el autor dibujaba con mayor energía que antes y también acertaba en transmitir no sé qué emoción a aquellos escenarios que, al detenerle, por la impresión que le causarían, habíanle inducido a reproducirlos. En esto sí que se superaba el autor en relación con sus producciones anteriores. Los aspectos de Salamanca, de Valladolid y Simancas atraían enseguida la mirada. Y se comprende. No los copió el artista con indiferencia, sino movido del deseo de dejar en la tersa superficie metálica aquella misma emoción que sintió al encontrarse frente a frente del natural. Por eso tales agua fuertes tenían un encanto añadido al que ya por su naturaleza posee ese procedimiento, donde la huella de la mano febril del grabador se acusa siempre para acrecer lo atractivo de tal suerte de dibujo.

Compartían el interés con los grabados, los dibujos en negro, hechos con robustez de mecanismo y en los cuales también se acu-

saba el adelantamiento del señor Loygorry.

Entre las pinturas al óleo, las intituladas *Refajos* y *Tipos castellanos* destacaban sobre los demás, y entre las acuarelas cumple men-

cionar *Camino del monasterio*, *Lo mejor de la huerta*, *Esperando el tren* y *La mantilla negra*.

Esa variedad de procedimientos que cultiva el señor Loygorry tuvo para él la ventaja de haberle despertado una agilidad en la factura que se echa de ver en cuanto la mirada se posa en sus distintas obras, de condición tan diversa.

Tal es lo que en realidad pudo advertirse en la última manifestación que de ellas hizo, como también un más acentuado sentido del carácter físico, que le obligó a afirmarlo de modo que antes no conseguía. Por las reproducciones que acompañan esta nota se comprobará todo eso, sin duda alguna. Nada

es tan grato como una ocasión como esta, que se ofrece para señalar que un artista, a fuerza de constancia y entusiasmo, consigue ir progresando, lo que siempre es muy satisfactorio hacer constar. Y a esto obedecen las presentes líneas consagradas al Sr. Loygorry.



LOYGORRY

LA VENDEDORA



LOYGORRY

AGUA FUERTE



GOYA

UNA BODA (BOCETO). (Propiedad del Marqués de la Vega Inclán)

## EXPOSICION DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

EN silencio casi para el gran público, y con un mutismo inexplicable por parte de la crítica periodística, celebró la benemérita *Sociedad Española de Amigos del Arte* una exposición, modelo por varios conceptos, en que se vió claro lo que fué nuestra pintura desde 1800 a 1850.

Por primera vez, e inspirándolo fines docentes, se pretendía, mediante una agrupación de obras elegidas, conocer hasta que punto llegó nuestra producción pictórica en un período acerca del cual teníanse referencias poco precisas.

Un año después que el insigne artista Joaquín Sorolla, acogiendo, con rara genero-

sidad, en la sala de su taller muchos lienzos y tablas de su compañero, el enamorado y concienzudo pintor de la tierra castellana, don Aureliano de Beruete, daba, en unión del hijo de éste, una norma «europea» para exhibir pintura en las mejores condiciones, la *Sociedad Española de Amigos del Arte* llevaba a la práctica igual criterio. Huyendo de lo que suele privar en los certámenes oficiales, confiaba a personas tan competentes en la materia como don Pablo Bosch, el Barón de la Vega de Hoz, don José Garnelo, don José Moreno Carbonero, don Manuel Benedito, don Luís Errazu y don Ricardo de Madrazo, la tarea de arreglar y decorar suntuosamente



unos salones en la planta baja del Banco Hipotecario, e instalar allí las pinturas, resucitando, con escogido mobiliario, el ambiente de la época misma en que fueron creadas. Para evitar alteraciones de luz, recurrióse al alumbrado eléctrico, con éxito satisfactorio. Macetas con flores, de tiempo en tiempo renovadas, eran nota de buen tono.

La circunstancia de ser yo el autor de la *Introducción* que figuró en el catálogo ilustrado, exige de mí ciertas rectificaciones en obsequio de la exactitud. Al redactar mi trabajo, y luego de corregidas las pruebas, no estaba ordenada todavía la exposición; de ahí que omitiera la mención de algunos autores y que no hablase de otros conforme los presentaban sus propias obras. Hoy, al cabo de algún tiempo, bríndaseme una oportunidad para enmendar lo que, por deficiencias informativas, nació con defectos de origen.

Antes de analizar la personalidad de Goya, — lo recordaré por vía de prólogo — decía que «es arbitrario creer que al comenzar una nueva

centuria se cambie de orientación en arte y en todos los demás objetivos de la vida, sin

que haya precedido una elaboración de ideas capaces de engendrar alguna mudanza de carácter social. Los eruditos y los amantes de las tradiciones antiguas, enemigos del Arte que había imperado durante los primeros años del siglo XVIII, iniciaron un movimiento dirigido a encaminar el gusto hacia las obras clásicas. Fué Winckelmann, el alma de aquél, con su obra *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas* (1755), y con su *Historia del Arte en la antigüedad*, en la que lo supeditaba todo a la belleza de la forma, la sencillez y la calma, buscando, esas cualidades, la perfección de la plástica griega. Este libro ejerció una influencia grande, no solo en el campo de la crítica, sino también en el gusto general, por haber sabido desacreditar la escuela de moda y despertar la afición a los modelos antiguos. El pintor Antonio Rafael Mengs, amigo de Winckelmann, y apasionado de sus teorías, educado en Ita-



GOYA RETRATO DE LA SEÑORITA DE SILVELA  
(Propiedad del Marqués de la Vega Inclán)



GOYA RETRATO DE MORATÍN  
(Propiedad de Doña Amalia Loring, viuda de Silvela)



LA LECHERA DE BURDEOS,  
POR GOYA. (*Propiedad del Conde de Alto Barcils*)





RETRATO DE JUAN BAUTISTA DE MU-  
GUIRO, POR GOYA. (*Propiedad del Conde de Muguiro*)



RETRATO DE LA CONDESA DE HARO,  
POR GOYA. (*Propiedad de la Duquesa de San Carlos*)



lia y devoto de los clásicos, realizó en su arte *l'esprit de son temps*, queriendo dotar a sus cuadros del correcto dibujo de Rafael, la gracia del Correggio y el brillante colorido de Ticiano. La empresa era laudable, pero los resultados quedaron muy por bajo de sus propósitos. Lo cierto es que siendo Mengs el ídolo de sus contemporáneos, el rey de España don Carlos III le hizo venir a su corte en 1761. Sus afanes por destronar el barroquismo, a la sazón arraigado sobremedida en nuestro pueblo, no le otorgaron el triunfo. Sin conseguir formar escuela en España, ejecutó numerosos y atildados retratos».

«Poco antes de 1800, la pintura se encontraba exclusivamente bajo la dirección de artistas nacionales. Los más adeptos al barroquismo eran entonces los Bayeu, Maella, Castillo y Ferro. Los González Velázquez y don Vicente López acababan de entrar en la mocedad y Goya no había revelado aún su genio independiente y avasallador. El aragonés don Francisco Bayeu y Subías (1734 - 1795), que recibió las primeras enseñanzas artísticas en el taller del maestro

Luzán, de donde salió también Goya, no creó escuela, porque estaba ya formada. Sin

carecer de corrección, sus obras pecan de frías y se resisten con exceso del gusto de la época. Su hermano y discípulo don Ramón, es notoriamente inferior. De mayor categoría dentro del arte gozó don José del Castillo (1737 - 1793), el cual, después de haber estudiado en Roma con Corradi, regresó a España. Antonio Rafael Mengs le proporcionó trabajo para la fábrica de tapices y, con objeto de que sirvieran allí de modelo, hizo cerca de cien lienzos. Pintó, además, retratos. El valenciano Mariano Salvador de Maella (1739 - 1812), que llegó a director general de la Academia de San Fernando, fue un artista fácil y fecundo, más diestro y expeditivo en su profesión, que sensible a la expresión de lo bello. Al igual que Maella, Gregorio Ferro (1742 - 1812), aprendió con Mengs. Los consejos y opiniones de Ferro, valieron no poco a don Antonio Ponz, a

quien acompañó en varios viajes por la península. En el inapreciable *Viaje de España* se refleja a ratos el criterio estético de aquel



GOYA. RETRATO DE GUMERSINDA GOICOECHEA  
(Propiedad de don Eduardo Bosch)



GOYA. SANTAS JUSTA Y RUFINA  
(Perteneció a don Pablo Bosch)

pintor. Nadie más opuesto que Goya al Bayeu que en la *Rendición de Granada* aderezó una composición que se resiente del academicismo barroco en aquel entonces tan de moda. Si hay en nuestro Arte una figura que, nutrida en el del siglo XVIII, ensanche los horizontes de la pintura española, y entreviendo el sentido moderno, adquiere un valor universal, esa figura es la de Goya.»

«Don Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), sienta con su genio las bases del Arte contemporáneo. Si no influyó sobre los artistas de su tiempo, contribuyó a poner fin a mediocres influencias extranjeras, casándolas o anulándolas en él mismo, por instinto, con elementos castizos y nacionales. Así, pudo declarar, en nota suya para la «Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta Corte (Madrid, 1828),» que «no tuvo más maestros que sus observaciones en las cosas de los pintores y cuadros célebres de Roma y de España, que es de donde ha sacado más provecho.»

«No interpretó fielmente siempre la copia del natural, ni era la línea ni la composición

lo que le preocupaba — apunta el señor Beruete y Moret —; la corrección no existía para él; no imitó a nadie; lo que trató, sí, por cima de todo, y consiguió por completo fué retratar el espíritu de su raza y de su época. Buscaba la vida en todo; en la línea, cual

Miguel Angel; en el color, cual los venecianos. Al hacer un retrato, descuidaba el dibujo y la forma de una extremidad, de una prenda, de un adorno del fondo, pero la imagen del personaje tenía expresión, sabemos como pensaba, qué quería, cuál era su carácter; el espíritu había llegado a ser reproducido en el lienzo.»

«Goya, el hombre más complejo de cuantos se consagraron a las Bellas Artes en nuestro suelo, no está ciertamente libre de defectos; pero supo aminorarlos y salvarlos, al conquistar una fórmula superior a las corrientes y acostumbradas; convencionalismo,

realismo, idealismo, etc., son meros aspectos, provisionalmente aceptables, cuando se aplican a un artista que no logró destacarse lo bastante y ofrecer en su obra total esa síntesis suprema: la Vida. Y Goya es como un vasto y a trechos empañado y sinuoso espejo enfrente de la vida; copia los gestos, desde unas elegancias aristocráticas con ritmos de pavana



GOYA

RETRATO DE PANTALEÓN PÉREZ DE NENÍN  
(Propiedad de don Pedro Labat y Arriabalaga)



o de minué, hasta las muecas de la canalla que evocan roncas músicas de feria o estrépito de revuelta; desde los satisfechos apetitos de gentes bestializadas, hasta las crispaduras más trágicas de la guerra, dolor y muerte. Optimismo y pesimismo, a ratos aislados, a ratos en una pieza; depuración y abandono; arrebatos de formas convulsas y encantadoras fiestas del matiz, toda una notación del vivir cotidiano, recogida con francos comentarios y volcada sobre la tela, el papel o la plancha de metal, con acentos, ya mansos y pasajeros, ya sor-dos por la cólera o hirvientes ante el espectáculo de la humana injusticia. Su paleta, clara, plácida en horas de serenidad, se torna tétrica bajo la fiebre de agudas crisis sentimentales; en sus amplias gamas se acogen y hablan los más encontrados sentimientos».

«Con Goya se asiste al cambio radical operado en las costumbres. El reinado de Carlos IV anuncia el de Fernando VII. La Enciclopedia incuba el movimiento de la Revolución francesa, y del vecino país penetran en España las doctrinas del nuevo régimen. Goya sorprenderá los efectos de estas mudanzas y de las conmociones europeas; y fijando de mano maestra las variaciones de las modas y del ambiente, será el cronista más hondo de la nación. Se exaltará su pa-

triotismo con la guerra de la Independencia, y si bien para algunos se presenta afrancesado, por aceptar de José Bonaparte mercedes y honores, nadie pondrá en entredicho la intención cortante, desgarrada y sangrienta de su sátira. El lápiz, el buril y el pincel rivali-

zarán en querer apresar con celeridad y precisión, escenas observadas o entrevistas al pasar: *los fusilamientos y los desastres de la guerra* son la historia más documentada del horror de un pueblo y de la piedad de un hombre que lo inventaría para lección de lo futuro. La técnica responderá en cada caso a las circunstancias de tal o cual índole; el estilo



GOYA. SAN PABLO APÓSTOL. (Propiedad de don Rafael García Palencia)

goyesco, suele ser el exigido por el modelo, y nada más diverso ni más heterogéneo que las fuentes a donde acude el artista a saciar su sed espiritual.»

«Los retratos, los asuntos de género, su producción entera, resistase a una clasificación. Cabrá, sí, marcar las distintas fases o períodos de su desarrollo artístico, más no el explicarnos al menos, demostrada la coetaneidad de unas obras suyas, la razón a que obedece su temperamento».

«Goya es hoy para la crítica muchos problemas planteados simultáneamente, y algunos, a nuestro entender, mal resueltos por no haberse tenido en cuenta todos los factores. El dibujante, el grabador y el colorista,



GOYA

HOSPITAL DE PESTÍFEROS. (Propiedad del Marqués de la Romana)

se complacen a veces en inquietarnos con enigmas: sus triviales pensamientos, escondidos tras una irresistible y desencauzada fuerza expresiva, toman aires de profundos y sentenciosos».

«De todas suertes, Goya amontona en el desorden de su obra cuanto puede apasionar y remover la sensibilidad más roma. Se catalogarán en él influjos opuestos; este recuerdo

del Greco ó de Velázquez, aquella sombría entonación a lo Rembrandt, y otras reminiscencias, en fin; pero Goya, se encumbra sobre esos elementos allegadizos para infundir al cabo una modalidad personal. Sus creencias le llevarán de buen grado a hacer pintura religiosa, mas tan sólo en una página, en el *San José de Calasanz*, que se guarda en las Escuelas Pías, conseguirá emocionar; la Fe,



GOYA

CUEVA DE VAGABUNDOS. (Propiedad del Marqués de la Romana)





GOYA

ALEGORÍA DE LA MÚSICA. (*Perteneció a don Luis Navas*)



GOYA

BANDIDOS FUSILANDO A UN GRUPO DE HOMBRES Y MUJERES. (*Propiedad del Marqués de la Romana*)



RETRATO DEL NIETO DE GOYA, POR GOYA  
(Propiedad del Duque de Alburquerque)







EL TIEMPO MOSTRANDO A  
ESPAÑA ANTE LA HISTORIA,  
POR GOYA. (*Perteneció a don Luis Naras*)



aquí, encierra un fondo de bravo españolismo, y la encendida elocuencia de nuestros místicos. En el *Prendimiento de Cristo* (Tolco, sacristía de la Catedral) y mejor en la decoración de San Antonio de la Florida, el alma aplebeyada de la época, intentará cubrirse, en vano, con la máscara de la devoción».

Una treintena de Goyas, incluyendo en tal número algunos dudosos, han sido catalogados ahora. De ellos, más de la mitad fueron admirados y estudiados, entre los que se reunió el año 1900 en el Ministerio de Instrucción Pública con ocasión de ser trasladadas a tierra madrileña, desde Burdeos, las cenizas del artista aragonés.

Los nueve bocetos propiedad del Marqués de la Romana y dos del Marqués de la Vega Inclán, son variadas muestras de como concebía Goya el cuadro de género. De los primeros, uno, el que se supone representa el pintor con la Duquesa de Alba, corresponde, en concepto de don Elías Tormo, al segundo

período de la producción goyesca «plenitud del genio» de 1788 a 1800, los ocho restantes, el *hospital de pestíferos*, la *cueva de vagabundos* o *descanso de los contrabandistas*, y los *bandidos fusilando a un grupo de hombres y mujeres*; otro *fusilamiento*, un *asesinato*, una *escena de bandidos*, una *escena nocturna* y la *visita del fraile*, pintados entre 1810 y 1817, denuncian un estilo esmaltado, semi-holandés, pero una notación rápida y enérgica, un toque rápido, de rica potencialidad expresiva, que, a no constarnos el tamaño de los cuadros y examinados éstos a la luz que arrojasen sus fotografías, nos engañaríamos respecto de sus verdaderas dimensiones: tal amplitud de ejecución hay en ellos. La *boda*, menos construido, es de fastuosa coloración; el *caballo blanco*, concierta una serie de amarillos y pardos para hacer valer un blanco y un rojo con singular acierto.

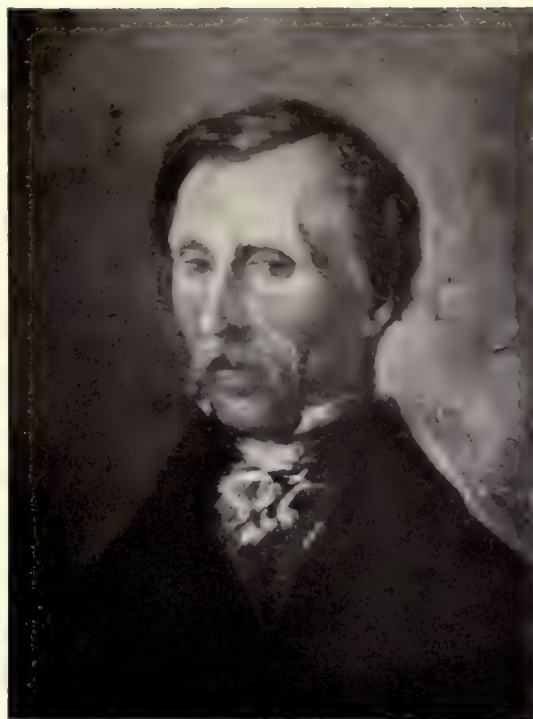
Antes de dedicar un párrafo a los retratos de Goya, veamos cuatro obras, dos de título religioso, el boceto de *Santas Justa*



EUGENIO LUCAS

ESCENA DE LA INQUISICIÓN. (Propiedad de A. de Beruete y Moret)

y *Rufina* y un *San Pablo Apóstol* y dos decorativas. Aquel, es de fecha conocida; Goya recibió el encargo de pintar un cuadro con ambas Santas, para la Catedral de Sevilla, en 1817. Es una sinfonía a base de oscuros, con un dominio del negro de martil «a lo Greco», en que se destacan luminosas frases de encendidos amarillo y rojo. Sombra de bárbara pesadilla, el apóstol, surge de un fondo tétrico, empuñando la espada con la diestra y con un libro bajo el



EUGENIO LUCAS. RETRATO DEL PINTOR PÉREZ RUBIO  
(Propiedad del Marqués de la Vega Inclán)

brazo izquierdo; la llamarada cobriza de sus cabellos selváticos, y el verde y el bermellón de su traje, concuerdan en fuerza de disonancias, sabiamente logradas. También aquí ha recibido Goya una enseñanza técnica del Greco. Si bien el tipo carece de la elocuente elevación espiritual con que concibió al suyo Theotocópuli, el juego de notas encontradas, ese afán de reducir a una avenencia un verde y un azul, un azul y un amarillo, un amarillo y un



EUGENIO LUCAS

BATALLA DE BAILÉN (?). (Propiedad del Conde de Alto Barçilés)



verde, que se advierte en los apostolados del Greco, había de tentar aun colorista como Goya, y no una vez, sino varias: el mismo ejemplo, se repite en el retrato de la Duquesa de Abrantes doña Manuela Girón Pimentel, firmado en el año 1816.

Los dos vastos lienzos que fueron propiedad de don Luís Navas, *Alegoría de la Música y El tiempo mostrando a España ante la Historia*, que Goya hizo para M. Shaw, cónsul de Austria en Cádiz, son, más que nada, excelentes trozos de pintura. El movimiento ascensional, por oblicuo, de la composición marca en la primera de las telas, dos zonas una oscura y otra de luz. En los bustos de segundo término, prescindiendo de los angelillos con atributos músicos (batuta, platillos, trompa, etc.) y en algún detalle más, se advierte un sentido análogo al de las pinturas de San Antonio de la Florida. La otra composición, de ritmos dispersos, enmascara su poco acertado gusto con partes resueltas a maravilla: las carnes de

la figura que representa la Historia, y el ropaje de la que encarna la verdad, son de una

calidad igual a las de las «Majas» desnuda y vestida. No revelan los retratos de Goya uni-

dad de visión ni una lógica de procedimiento. Goya se aparta en esto del Greco y de Velázquez, descendiendo a las mayores trivialidades o encumbrándose a lo más alto, según los casos. La fórmula suya parece consistir en el «carácter» en una portentosa individualización que exalte la vida. Su *Don Pantaleón Pérez de Nenín* nos dice más que el mejor documento de la época.

El 1808 que aparece escrito con los nombres del personaje y del artista sobre la vaina del sable, es, en cierto modo, supérfluo porque esta bien patente en el uniforme y en la psicología del retratado, más cumplida evocación de la guerra de la Independencia. La bravura y fogosidad que en él campean, contrasta con la dulzura y delicadeza de que dotó al de la linda Condesa de Haro, Doña María Ana de Silva y Walsstein. Uno de los poemas líricos más nobles y serenos de nuestra pintura, fué

creado en esta obra por el mágico pincel del aragonés Goya y Lucientes. La dama, de



ANTONIO M.º ESQUIVEL. RETRATO DE D. PEDRO LAPLANA  
(Propiedad de don Jose M.º Cortejarena)



A. M.º ESQUIVEL. RETRATO DE SU SEÑORA CON SU HIJA  
(Propiedad de don Manuel Vilches)



RETRATO DE LA SEÑORA DE  
FERNÁNDEZ DE LA VEGA  
POR ANTONIO M.<sup>a</sup> ESQUIVEL  
*(Propiedad de A. de Beruete y Moret)*



frágil hermosura, murió el 12 de Enero de 1805, antes de cumplir el tercer año de su matrimonio con don Bernardino Fernández de Velasco, a quien se había unido casi de niña. El encanto romántico de su juventud marchita, ha sido insinuado por Goya, rival aquí de los más exquisitos retratistas ingleses. Otra página semejante en suavidades es aquella en que Mariano, el nieto del pintor lleva el compás mientras solfea las notas de un papel pautado. Los blancos del cuello con encajes, armonizan prodigiosamente con los negros de la casaca y sombrero; la carnación del rostro, incomparable delicia, nos dá ilusión de tersura en el perfil que se substrahe a toda rigidez, moderado en hábil fusión de tintas y acallando la nota sorda del fondo. Caliente de gama y franco de pincelada, es el amable retrato de doña Gumersinda Goicoechea, nuera de Goya. Simpático, por su ingenuidad, es el infantil de don Vicente Osorio, conde de Trastamara, con su



ANTONIO M.<sup>a</sup> ESQUIVEL. RETRATO DE CABALLERO  
(Propiedad del Conde de Muguiro)



ANTONIO M.<sup>a</sup> ESQUIVEL. RETRATO DE SEÑORA  
(Pertenebió a don Pablo Bosch)

perro; grave y distinguido es el de don Ramón Posada, primer presidente del Tribunal Supremo. Si no poseyéramos más retrato debido a Goya que el de Moratín, bastaría para acreditarle de excelente maestro en el género. Nada detona: un absoluto dominio de pardos concertados con relación a la técnica y un conteni-miento gemelo del que fué norma del poeta en cuanto al espíritu, son el polo opuesto del magnífico *allegro con brío* que fluye en la imagen de don Juan Bautista de Muguiro, arrancado al natural por Goya en Burdeos, en Mayo de 1827. No se concibe que a los 81 años pueda conservarse tal entereza de facultades y que se innove de tal suerte que el producto, por lo virtual, sea un anticipo de algo llamado a plena granazón con Eduardo Manet y los impresionistas. Y en punto a novedades, además, *La lechera de Burdeos*, pomposa silueta que se recorta sobre el azul del cielo con un destello de gloria veneciana, y el retrato de la señorita



RETRATO, POR ANTONIO M.<sup>o</sup> ESQUIVEL  
(Propiedad de don Rafael Fornes)



de Silvela, último de los que se cree realizó Goya, abriendo, en las postrimerías, el camino que había de recorrer más tarde un Cézanne, no son, en concepto nuestro, cantidad despreciable. Del pretendido retrato de Luciano Bonaparte, si alguna vez fué de Goya, cosa que nosotros dudamos no queda ni rastro: culpe-se al restaurador. Barrido y desnaturalizado, el del conde de Montijo, tampoco ofrece sólida garantía. El *Javier Goya*, dibujo que posee D. Eduardo Bosch, y la cabeza de estudio, perteneciente al conde de las Almenas, preciso y apretado aquél, fresca y jugosa ésta, contribuyen a completar los aspectos múltiples bajo los cuales el artista de que tratamos se presenta.

Todo lo expuesto, y mucho más cabría añadir acerca del pintor aragonés. Con tanto como de él se ha escrito, frente a sus obras

siempre ocurre añadir algo más; que esto tienen las obras de los grandes artistas: nos hablan incesantemente y a cada cual según su temperamento y su cultura. Esa serie de obras de don Francisco Goya, que pudieron agruparse en la exposición que organizó la *Sociedad Española de Amigos del Arte*, permitieron ampliar el conocimiento que de él tienen los inteligentes y juzgarle en va-

rios de los aspectos que cultivó. Es una figura de tal relieve la suya, que nunca acaba de serlo bastante estudiada: con tantas facetas se nos ofrece; tan compleja es su labor abundante, donde alienta en todo momento y vigorosamente el alma española.

Para conrearla, para salvar de sus reconditos, es necesario haber visto las producciones goyescas; o sea haberlas admirado.

ANGEL VEGUE.



ANTONIO M.<sup>a</sup> ESQUIVEL. RETRATO DE D. SEBASTIÁN DE ASO Y TRAVIESO  
(Propiedad de don Luis Cabello y Lapiedra)



MADRAZO. RETRATO DE D.<sup>a</sup> CAROLINA CORONADO  
(Propiedad de don Alejandro Groizard)



MADRAZO      RETRATO DE D. PEDRO JOSÉ PIDAL  
*(Propiedad del Marqués de Pidal)*



MADRAZO.      RETRATO DEL GENERAL J. DE ESPELETA  
*(Propiedad de D. J. de Espeleta Contreras)*

## LA PINTURA ESPAÑOLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

LA primera mitad del siglo XIX es, en todos los países, una triste época para la pintura; la sabiduría de las épocas gloriosas ha llegado, por su mismo perfeccionamiento, a estancarse, y la ciencia se ha convertido en facilidad. Hace tiempo que el misticismo, o al menos el idealismo exaltado que hacía de cada artista un ingénuo o un apasionado, se ha perdido; pasó igualmente el tiempo del equilibrio absoluto entre el espíritu y la técnica, ese tiempo al que, con cierta ingratitud para con los que iniciaron el camino, se suele llamar el tiempo del apogeo de un arte. Se sabe demasiado y se siente demasiado poco. Imperan las recetas, las artimañas legadas de pintor a pintor, de maestro a discípulos; hasta que, por la observación directa de la naturaleza, los pintores vuelven a aplicarse de nuevo a ver por sí mismos, y no por el ejemplo de los museos, puede decirse que se producen cuadros, muchos cuadros — nunca se glorificaron tantos generales ni se resuci-

taron con tal afán los heroismos griegos, romanos o medievales — pero que se ignora lo que es el arte pictórico.

Y hay una excepción, una sola en la general decadencia: España. La pintura italiana se había perdido en los «pequeños paisajistas» del XVIII veneciano, Guardi y sus imitadores; Inglaterra tiene un acierto: Turner, pero queda aislado y es el academismo iniciado por Lawrence el que acaba con la exquisita escuela de los retratistas ingleses; Schwind y Overbeck hacen de la pintura austro-alemana una producción enfática y grandilocuente; Francia, por fin, es la más culpable: el arte frío y hueco de la escuela de David será el iniciador, en el mundo entero, de los «cuadros de historia»; y sólo España se salva.

En España, por mucho que haya descendido a veces la pintura, no ha habido nunca decadencia completa. A fines del siglo XIX tiene a Rosales para imponer respeto a los



que denigran la época; a principios del siglo xix, tiene a Goya, y, después de Goya, a un grupo bastante numeroso de artistas que, si no llegan a hacer de su tiempo una de las «épocas de oro» de la pintura, la hacen sin embargo muy digna de estudio y de consideración. Al ocuparse de la pintura española del siglo xix, muy pocos son los que incluyen algún nombre entre el nombre glorioso de Goya y el nombre siempre respetado de Rosales, y, cuando efectivamente algún erudito, algún *amateur* paciente y concienzudo habla de algún otro artista, lo hace «de pasada», citando nada más un hombre o un título de obra, sin darle importancia. Y esto es profundamente injusto, injusto en sí y por relatividad: pues cuando se piensa en la importancia atribuida en el extranjero a cualquiera pintor de los llamados románticos o—peor aún—de los llamados neo-clásicos, es inexcusable el olvido en que se tienen aquí en España tantos y tantos pintores que contribuyen a la gloria del arte patrio.

En 1913 la Sociedad Española de Ami-

gos del Arte celebró una exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo

xix. Fué este un raro acierto digno en todo punto de las mayores alabanzas de los que se interesan por la gloria del arte español. La exposición obtuvo un éxito resonante, y pocos certámenes se habrán visto tan concurridos. Pues bien, sin temor a que se nos tache de exagerados, podemos asegurar que, para la inmensa mayoría de los visitantes, esta exposición fué una verdadera revelación. Yo misma hice entonces una breve reseña para la *Gazette des Beaux-Arts, de Paris*—estudio que luego la Sociedad Española de Amigos del Arte me hizo el honor de traducir y de publicar en su revista;—pues bien, la *Gazette des Beaux-Arts* que era incontestablemente la publicación de arte más erudita no había nunca tratado sobre esta materia; y recuerdo la extrañeza de su director cuando le anuncié la exposición y le propuse un estudio acerca de ella.

Poco antes habíase celebrado en París una exposición de obras de *David y sus discípulos*, exposición que tan sólo tenía un inte-



MADRAZO. RETRATO DE GENARO PÉREZ DE VILLAMIL  
(Propiedad de D. Carlos Arregui)



MADRAZO RETRATO DEL MARINO SANCHEZ  
(Propiedad de D.<sup>a</sup> Justa Ortiz Cañavate)

rés histórico, o mejor dicho, un interés *de época*, y mientras la exposición celebrada en Madrid causaba una sorpresa general, la exposición celebrada en París, aunque de mérito muy inferior, era, ya anticipadamente, estudiada y comentada en el mundo entero. Trátase, pues, no de un olvido, sino de una *ignorancia*. Verdad es que ignoramos igualmente otras escuelas de arte españolas de grandísimo valor, por ejemplo, la de primitivos castellanos y la de primitivos valencianos y catalanes, tan importantes por lo menos como la Escuela de Colonia que ha dado materia para tomos enteros y números enteros de revistas de arte. La Escuela Primitiva es enojosa de estudiar, dado lo diseminadas que se encuentran sus obras, algunas

de ellas en iglesias de pueblo y en caserones en donde es difícil encontrarlas y hasta saber que existen; la Escuela de principios del pasado siglo, además de estar más cerca de nosotros, no tiene — salvo excepciones — obras de paradero ignorado. Los nombres de

sus artistas viven aun en la tradición de las academias y de las familias, y las obras que se hallan en iglesias o en colecciones particulares — estas casi siempre retratos de familia — además

de ser firmadas, figuran casi siempre en archivos que por su escasa antigüedad, son fáciles de examinar.

El presente estudio no pretende establecer definitivamente el valor de la pintura española de la primera mitad del siglo XIX; es tan sólo un esbozo para sacar de la sombra en que están injustamente olvidados, muchos nombres de artistas dignos de aumentar la gloria del arte español.

La exposición de 1913, agrupaba casi todas las obras importantes de esta Escuela. Como es natural el puesto de

honor fué reservado al inmortal maestro de Fuendetodos, y, aunque parezca imposible, también la *Sala de Goya* fué para muchos una sorpresa, pues había en ella algunas pinturas que, por hallarse guardadas en colecciones particulares, eran hasta entonces



MADRAZO. RETRATO DE DOÑA ELENA DE CASTELLVÍ SHELLEY  
FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y MAC-CARTHY  
(Propiedad de D. Francisco M.<sup>a</sup> de Borbón y Castellví)





RETRATO DEL JOVEN FEDERICO FLOREZ,  
CON UNIFORME DE ESCOLAPIO, POR FEDERICO DE MADRAZO.  
*[Propiedad de la Baronesa de Andilla]*



RETRATO DE LA SEÑORITA LEOCADIA ZAMORA,  
POR FEDERICO DE MADRAZO. (*Propiedad del Conde de Peñalver*)



totalmente desconocidas y pueden figurar entre las más geniales producciones de este artista grande entre los más grandes.

Goya deslumbra, y deslumbra demasiado. Junto a él no se vé a nadie, no se mira a nadie, y hay mucho que ver y mucho que admirar. Claro es que, como su genialidad, su influencia es avasalladora; pero esto no sucedió solo en España: todos los franceses que vinieron después se han adaptado, o al menos han tratado de adaptarse, las cualidades del gran aragonés. El impresionismo, antes que en los descubrimientos científicos de Helmholtz y de Chevreul, nació en el colorido del Greco y de Goya ¿qué hay de extraño en que los pintores que trabajaban en la misma atmósfera de la obra goyesca se hubieran impregnado de ella?

Goya no fué un pintor *fácil*: geniali-



VICENTE LÓPEZ. RETRATO DE D. JOSÉ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS  
(Propiedad de D. Enrique Puncel y Ronet)



VICENTE LÓPEZ. RETRATO DEL CONDE DE RETAMOSO  
(Propiedad del Marqués de Pidal)

dad no es facilidad, Goya es genial, y fáciles son los que perfeccionan sus medios, con toda frialdad, hasta el acrobatismo. Pero Goya, que pintaba todo lo que quería como quería tenía una facilidad única de adaptarse a todo. Le faltó el espíritu religioso, es verdad; pero sus pinturas religiosas no dejan de ser una maravilla incomparable.

¿Quién no admira como una de las más bellas producciones de la

pintura su cuadro de la catedral de Sevilla *Santa Justa y Santa Rufina*?

Que hiciera un retrato largamente analizado como el de *Bayeux* en el Prado, o que hiciera un retrato sintético como esa estupenda *Condesa de Haro*, de la colección de la duquesa de San Carlos, nos dará siempre un carácter vibrante, un ambiente, y un estilo suyo en máximo grado. El retrato de la condesa de Haro, quizá por



RETRATO DE SEÑORA, POR VICENTE  
LÓPEZ. (Propiedad de Don Enrique Puncel y Bonet)





RETRATO DEL MARQUÉS DE REMISA, POR  
VICENTE LÓPEZ. (*Propiedad de D. Ramiro Muñoz Remisa*)



RETRATO DE LA SEÑORA DE VARGAS MACHUCA,  
POR VICENTE LÓPEZ. (*Propiedad del Marqués de la Vega Inclán*)





VICENTE LÓPEZ. RETRATO DE D. MARIANO GONZÁLEZ DE SEPÚLVEDA. (Propiedad del Conde del Casal)



VICENTE LÓPEZ. RETRATO DEL DOCTOR GUTIÉRREZ (Propiedad del Conde de Alto Barcils)

estar en una galería particular, no es conocido entre sus principales obras; sin embargo es una de las más importantes, y la más importante desde el punto de vista del dominio absoluto de la técnica, esta técnica cuya libertad no tiene comparación posible en la historia de la pintura y que, ora sobria en el *San Pablo*, ora amplia en el *Retrato del conde de Montijo*, ora arbitraria en el *Retrato de la señora de Silvela*, en *La lechera de Burdeos* y demás obras de «la manera negra» es siempre, inconfundiblemente,



VICENTE LÓPEZ

RETRATO DE SEÑORA

(Propiedad de D. Carlos Arregui)

original. Recapitulando sobre la obra total de Goya saca uno la impresión de encontrarse frente a una fuerza viva de la naturaleza;

es quizá, de todos los pintores habidos, el que menos debió su arte al estudio. No quiere esto decir que no haya trabajado: ya sabemos lo que supone de trabajo, de largo y penoso trabajo, la liberación de un arte; mas Goya, llevaba su arte en sí mismo con una integridad superior a la de todos los pintores.

Cuando llegó a la completa posesión de su arte, se olvidó de él:



J. MANUEL FERNÁNDEZ CRUZADO. RETRATO DE DON  
SEGISMUNDO MORET  
(Propiedad de Doña Angela Moret)



J. MANUEL FERNÁNDEZ CRUZADO. RETRATO DE DOÑA  
MARÍA QUINTANA DE MORET  
(Propiedad de Doña Angela Moret)

sus obras no son hechas, son «brotadas», brotadas con el ímpetu y la naturalidad de un torrente. De ahí su diversidad de técnica.

Muchos pintores han conocido distintas maneras pero, siempre sucesivamente; en Goya la diversidad fué multiplicidad de sensaciones. La decoración de San Antonio de la Florida — tan poco religiosa, tan espléndidamente pagana — no tiene nada que ver con *La Familia de Carlos IV* y menos todavía con el delicioso retrato de niño que se llama *Retrato de don Vicente Ossorio*; pero si no es siempre el mismo Goya, es, sin embargo, en todas es-

tas obras, Goya *íntegramente*, Goya que se entregó entero a las decoraciones, y a los cartones de tapices, y a los retratos de corte,

y a los retratos íntimos, y a la arbitrariedad de su «manera negra» o al espíritu fantástico de sus *Caprichos* y de sus dibujos, o al realismo exasperado de sus *Horrores de la guerra*. No es cosa de estudiar en un breve artículo el arte de uno de los genios más grandes de la pintura; examinemos únicamente hasta qué punto su influencia restó — como tantos pretenden — fuerza a la pintura española de la primera mitad del siglo XIX. Después de Goya,



J. MANUEL FERNÁNDEZ CRUZADO. RETRATO DE DOÑA  
JOSEFA MORET Y QUINTANA  
(Propiedad de D. Segismundo Moret y Quintana)



Vicente López es seguramente el pintor de esa época que alcanzó mayor fama y que es hoy más considerado. No fué un genio, ciertamente; no fué ni siquiera *un artista*; fué un pintor concienzudo y bien dotado que siguió fielmente — en lo que alcanzaba — las enseñanzas del maestro de Fuendetodos. Y fué, ante todo, un realista.

El realismo ha sido siempre cualidad distintiva del arte español. Hasta el siglo xvi — casi diríamos que hasta el xvii — se unió al misticismo más desenfrenado. Muy cerca del cielo, y muy sobre la tierra: tal podría ser la definición del ideal artístico español. Pasó la exaltación mística y quedó sólo el realismo; fuera de los prime-

ros nombres (a un Goya no se le puede llamar estrictamente realista, pues está por encima de toda clasificación) — la pintura española está, desde entonces, únicamente vuelta hacia lo real; la exaltación de la verdad física ha reemplazado la exaltación de la verdad interior, y esto hasta la revolución idealista de estos últimos años. En Francia también hubo una época en que el realismo pretendió adueñarse por completo del arte

pictórico, pero Ingres, el iniciador de esta tendencia, no supo ver en su arte más que la sequedad de construcción y así el realismo francés se perdió enseguida. En España el realismo hizo por el contrario, de protector: preservó el arte de las elucubraciones a lo

Prudhon, y le permitió ser verdadero en una época en que en los demás países era un simple resultado de escuelas y de recetas. Vicente López es así, en cierto modo, un artista representativo, tanto, que llega a serlo demasiado, y en su obra el realismo pierde el carácter para ser solamente una reproducción justa, fría, impersonal. Por eso, Vicente López, a pesar de sus grandes cualidades, no pasa de ser



AGUSTÍN ESTEVE. RETRATO DE D.ª MARÍA DE LOS DOLORES DE CHAVES Y CONTRERAS, CONDESA VIUDA DE SUPERUNDA

(Propiedad del Conde de Superunda)

una figura secundaria; pero, eso sí, en su plano, es insuperable, y la misma estrechez de su realismo hace que su técnica llegue a menudo a la verdadera perfección: por ejemplo, el retrato de *D. J. Gutiérrez de los Ríos*, página magistral digna de estar junto a cualquier obra de primera fila; el del *Doctor Gutiérrez*, magnífico estudio de luz, y ese retrato de *Doña Dionisia O'Lawlor*, en el que se inicia ya el arte romántico de unos años



AGUSTÍN ESTEVE. RETRATO DE LA MARQUESA DE CAMARASA. (Propiedad del Marqués de Camarasa)



AGUSTÍN ESTEVE. RETRATO DE D. VICENTE PALAFOX Y SILVA. (Propiedad de la Marquesa de Agüero)

después. La gran falta de Vicente López fué el no conformarse con sus dones; no se contentó con ser, como efectivamente era, un buen retratista. Su ambición le hizo abarcar todos los géneros de pintura; quizá también esta *sobreproducción* fué debida a imposiciones inapelables para un pintor oficial, pues Vicente López, además de ser académico de la Real de San Carlos, de Valencia — su patria —; de la Real de San Luis, de Zaragoza; de la Real de San Lucas, de Roma, y director general de la Real de San Fernando, de Madrid, era pintor de cámara y profesor de la reina doña Isabel de Braganza.

De este modo, él, que era el pintor *seco* por excelencia, sujeto siempre estrictamente a la inspiración directa, empleó indistintamente todos los procedimientos de su arte. Sin ningún fervor religioso pintó grandes

escenas religiosas que no se salvaban, como los cuadros religiosos de Goya, por la genialidad de su interpretación. Pintó igualmente composiciones en el gusto barroco del siglo anterior, gusto que le venía sin duda de su maestro Maella. Toda esta parte de su obra es muy secundaria; más aun, muy inferior. En ella la sequedad peculiar de López se convierte, por lo forzado de la inspiración, en amaneramiento. Ya no son cuadros *fríos*, son escenas de cromo de las cuales vale mejor prescindir cuando se estudia la obra de este artista. Limitémonos a ver en Vicente López un pintor de retratos y podremos decir que, en resumen, Vicente López fué el más estrechamente honrado y sincero de esa pléyade de artistas que ponían ante todo, en su arte, la sinceridad y la honradez.

Vicente López es generalmente conside-



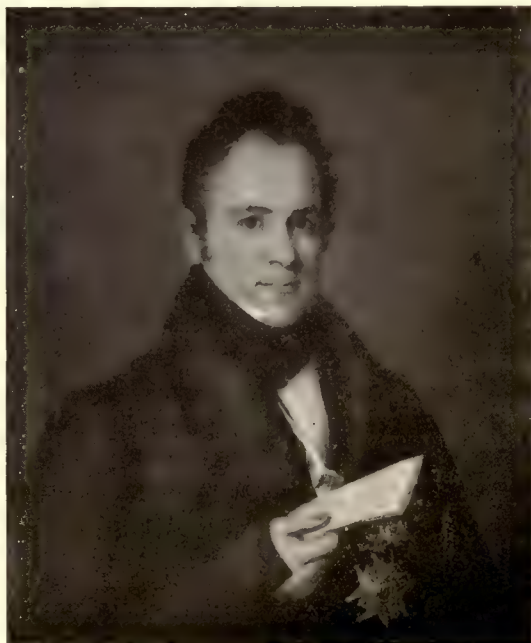


JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA. RETRATO DE LA CONDESA DE MONTIJO. (*Propiedad del Duque de Alba*)



JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA. RETRATO DE DOÑA MARÍA REDONDO. (*Propiedad de Don Carlos Moral*)

rado como el continuador de Goya; fué solamente su discípulo fiel y aplicado; el verdadero continuador de Goya, el que siguió verdaderamente el espíritu goyesco, fué Leonardo Alenza y Nieto. He aquí uno de los temperamentos más grandes del arte español del pasado siglo. Sentía y sabía ver. Desgraciadamente se esparció demasiado y así perdió sus singulares condiciones; dentro de su arte hizo de todo: dibujos — fué el primer ilustrador español — acuarelas, cuadritos de costumbres, retratos. Como dibujante es insuperable: muestra una



JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA. RETRATO DE DON VENTURA DE CERRAJERÍA Y MENDIETA (*Propiedad del Conde de Cerrajería*)

acuidad de visión que nadie poseía en su época. Como retratista ha producido algunas obras estupendas, como el célebre retrato del *Empechinado*. Como no está firmada esta obra, se le atribuye nada más, pero la fuerza comprensiva de esta figura, no puede ser de ningún otro artista. Leonardo Alenza ha sido el primer artista que ha sentido la vibración de la vida moderna. En un retrato hacía lo que ya casi nadie se atrevía a hacer, lo que sólo han hecho siempre los *maestros*: despreciar todo accesorio y preocuparse únicamente del carácter



UN GARROCHISTA, POR EUGENIO LUCAS  
*Propiedad del Conde de Muguiro.*







LEONARDO ALENZA Y NIETO

(Propiedad de A. de Beruete y Moret)

RETRATO



LEONARDO ALENZA (P). RETRATO DEL EMPECINADO (P)

(Propiedad de Don Juan Lafora)

psicológico del modelo; en sus escenas de costumbres nos dió igualmente, más que un aspecto, el carácter de este aspecto. Ciertos dibujos suyos podrían ser firmados por un dibujante moderno, y si Greco y Goya son los padres de la técnica impresionista, puede decirse que Alenza es — mucho antes que Constantin Guys — el precursor de la ilustración.

Vivió tan pobre que, al morir, hubo de ser enterrado por caridad. Se le postergó en favor de los autores de *arte grande*, y es solamente ahora, desde que se va viendo la vacuidad y la insulsez de las

grandes composiciones oficiales, desde que vuelve a estar en boga que en arte la emoción es el factor principal, que se comprende el

insuperable valor de este artista que supo ser, en sus obras pequeñas y al parecer ligeras, uno de los artistas de mayor emoción y de visión más clara.

Agustín Esteve trabajó directamente con Goya ayudándole en ciertas composiciones. Co-

mo técnica es bastante inferior, pero es artista, artista hasta en su menor detalle y es uno de los iniciadores del romanticismo español, noble, tranquilo, de una distinción



ANTONIO CARNICERO

(Propiedad de A. de Beruete y Moret)

ESCENA CAMPESTRE





VICENTE CASTELLÓ  
*(Propiedad del Conde de Alto Barcils)*



MIGUEL PARRA  
*(Propiedad de D. Juan Lafora)*

incomparable. Su retrato de la marquesa de Camarasa, vestida de blanco, es, aún con ciertos defectos de técnica, una de las figuras más encantadoras de la pintura del pasado siglo.

Romántico, y bien romántico fué José Gutiérrez de la Vega, el pintor de la Andalucía grave y soñadora, el *antepasado* de Romero de Torres, el émulo en sus figuras de mujer del francés Ricard. Fué uno de los pintores más espirituales de su tiempo, el más espiritual quizá, pero español, neto y sincero, supo asentar siempre su espíritu sobre un fondo



JOSÉ APARICIO  
*(Propiedad del Marqués de Camarasa)*

RETRATO

de realismo. No se le conoce bastante; de todos los artistas injustamente ignorados de esa época, Gutiérrez de la Vega es el que más merece ser conocido; no sólo es un gran pintor, es un pintor emotivo, de una emoción muy dulce y muy serena. Su obra sola bastaría para protestar contra los que no quieren ver en los pintores de principios del siglo XIX más que imitadores de Goya. Si Goya dejó huella en Gutiérrez de la Vega, fué bien pequeña: al menos el espíritu de este artista es tan profundo que borra toda influencia. Y, al mis-



ANÓNIMO

RETRATOS DE LOS MARQUESES DE LA VEGA INGLÁN, VALLEJO Y SEÑORES DE FLAQUER  
(Propiedad del Marqués de la Vega Inclán)

mo tiempo que íntima, honda y recogida, la obra de Gutiérrez de la Vega es fuerte por su técnica; sólo las manos de ciertos retratos de este pintor—el de doña María Redondo con su mano izquierda puesta en el pecho, el de doña Teresa Schropp con sus dos manos alargadas y caídas—dicen toda su sabiduría y todo su dominio.

No menos interesante es Antonio María Esquivel. Más realista que Esteve y Gutiérrez la Vega, mu-



VICENTE RODÉS. RETRATOS DE DON FRANCISCO IGNACIO MONTSERRAT Y DOÑA SALVADORA CALDÉS  
(Propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia)

cho más idealista que Vicente López, es sobre todo un gran retratista. Para el conocimiento del ambiente burgués español de 1830 a 1850 su obra tiene el valor de un documento. En más amplio, menos seco, realizó aquí lo que Ingres realizó en Francia. En él la influencia de Goya se nota menos que la de Velázquez. Dibuja estupendamente: sus manos son dignas de estar junto a las manos de Vicente López, el mejor «constructor» de manos que ha



habido, y se preocupa siempre de la atmósfera de sus figuras. Su *Autorretrato con sus hijos*, el *Retrato de su mujer con su hija*, y sobre todo el *Retrato de señora desconocida* de la colección Beruete, son de las obras más valiosas de esa escuela.

Y con Esquivel sucede lo que con Vicente López; hay que considerar únicamente al retratista y dejar a un lado sus demás aspectos de pintor mitológico, religioso, histórico, y hasta de pintor de género. Ninguna de las composiciones de Esquivel, aun aquellas mismas escenas andaluzas que tanto predicamento alcanzaron, puede parangonarse con uno de sus retratos.

Federico de Madrazo, la figura más saliente de esa familia que tanto tiempo dominó la pintura española, no se puede en ningún modo comparar a Esquivel. Aquí el realismo, base de la pintura que siguió a Goya, quiere ser elegante, y se pierde en un idealismo falso e incongruente. El *Retrato de don José de Madrazo* y el de *Carolina*



JENARO PÉREZ DE VILLAMIL. CEREMONIA EN LA CAPILLA DE REYES NUEVOS DE LA CATEDRAL DE VILLAMIL. (Propiedad de D. Arturo Amblard)



JENARO PÉREZ DE VILLAMIL. INTERIOR DE IGLESIA (Propiedad de D. Félix Rodríguez Rojas)

*Coronado* muestran, por su excepcional firmeza, que Federico de Madrazo estropeó grandes dotes de caracterización. Es Federico de Madrazo un retratista frío y severo, pero fué también un pintor de historia; de esa historia interpretada por grandes escenas románticas, que tanta aceptación tuvo al otro lado de los Pirineos. Para su desgracia, Madrazo fué un niño precoz que empezó a pintar por pura facilidad. Después de asombrar a las gentes, primero a los catorce años con su *Resurrección del Señor*, luego a los diecisiete con su *Fernando VII enfermo*, marchó a París en donde se impregnó definitivamente del ambiente en boga. Cuando regresó a España, supo recobrar a sí mismo y seguir la fuerte enseñanza del realismo nacional. Ya hemos dicho que es a este realismo al que la pintura española debe el haberse conservado, aún en las épocas de decadencia, sincera y honrada: la pintura de historia no entró nunca en el espíritu español, y puede decirse

que todas esas obras más o menos históricas que llenaron luego el Museo de Arte Moderno de Madrid son sencillamente imitaciones «exteriores», de escuelas extranjeras, debidas a la influencia y al éxito de Federico de Madrazo.

También desperdició su talento Zacarías González Velázquez, que se dejó arrastrar con demasiada facilidad por el romanticismo, algo melodramático, que empezaba entonces con la influencia nefasta de David.

De José Aparicio y de Juan Antonio Ribera, no nos atrevemos siquiera a decir que se estropearon: discípulos de David, la influencia del maestro francés fué en ellos tan directa que no se puede saber ante sus cuadros fríos y grandilocuentes si, educándose en otro ambiente, hubieran dado mejor o peor resultado.

Carlos Luis de Ribera fué en París discípulo del melodramático Paul Delaroche. De la misma escuela que Federico de Madrazo puede ser colocado en el mismo plano secundario que el hermano de éste, Luis de Madrazo. Consagróse prin-

cipalmente a la enseñanza y ha dejado, además de muchos retratos, varias decoraciones de palacios y alguna

que otra notabilísima pintura religiosa. Pero, volvamos al arte verdaderamente español; es decir, a la escuela más o menos goyesca. Una exposición celebrada hace unos años nos demostró la importancia de Eugenio Lucas. Sintió, es verdad, demasiado la influencia de Goya, y muchas de sus obras parecen tan solo imitaciones de este último artista, imitaciones que podrían pasar por «falsificaciones», pero, a pesar de esto, Lucas tiene una producción interesantísima, de una potencia de colorido poco común y de una vida, de un brío extraordinarios. Es, además, uno de los precursores del impresionismo: su *Batalla de Bailén* podría estar firmada por el moderno más atrevido y más libertado. Después de la gloria de Goya, Lucas prueba irrecusablemente todo el adelanto sobre las demás escuelas de la escuela de pintura española. En su obra, tan desigual y tan bella, vemos claramente que todas las



RAFAEL TEJEO

RETRATO DE NIÑA

(Propiedad de Don Félix Rodríguez Rojas)



RAFAEL TEJEO.

RETRATO DE UNA DAMA

(Propiedad de A. de Beruete y Moret)



normas de la pintura moderna han sido iniciadas por los pintores españoles. Quizá, consagrándose a otro género de pintura, Lucas se hubiera libertado más de las influencias recibidas. Sus obras, todas de pequeñas dimensiones, no tienen ninguna preocupación de carácter. Son escenas de costumbres, paisajes, y hasta retratos, que solo dicen la exterioridad de la obra de Goya. Mas lo dicen con raro encanto y raro acierto; este pintor tan fácil, era un pintor genial: su colorido tiene trozos bellísimos, de una intensidad de vida nada común, y su composición es sencillamente admirable.

Precursor del impresionismo y, a veces, impresionista verdadero, fué también Jenaro P. de Villamil, el más gran paisajista de la escuela española anterior a Regoyos y a Mir. Sus atrevimientos de luz son únicos en su época; sus penumbras, sus dorados le ponen junto a Turner. Y Villamil, como todos los pintores españoles, tiene sobre la mayoría de los artistas extranjeros la superioridad de su espíritu: ese espíritu que, aún pasadas las

exaltaciones y aún sometiéndose al realismo más dominante, hace siempre de la obra de arte una manifestación interior.

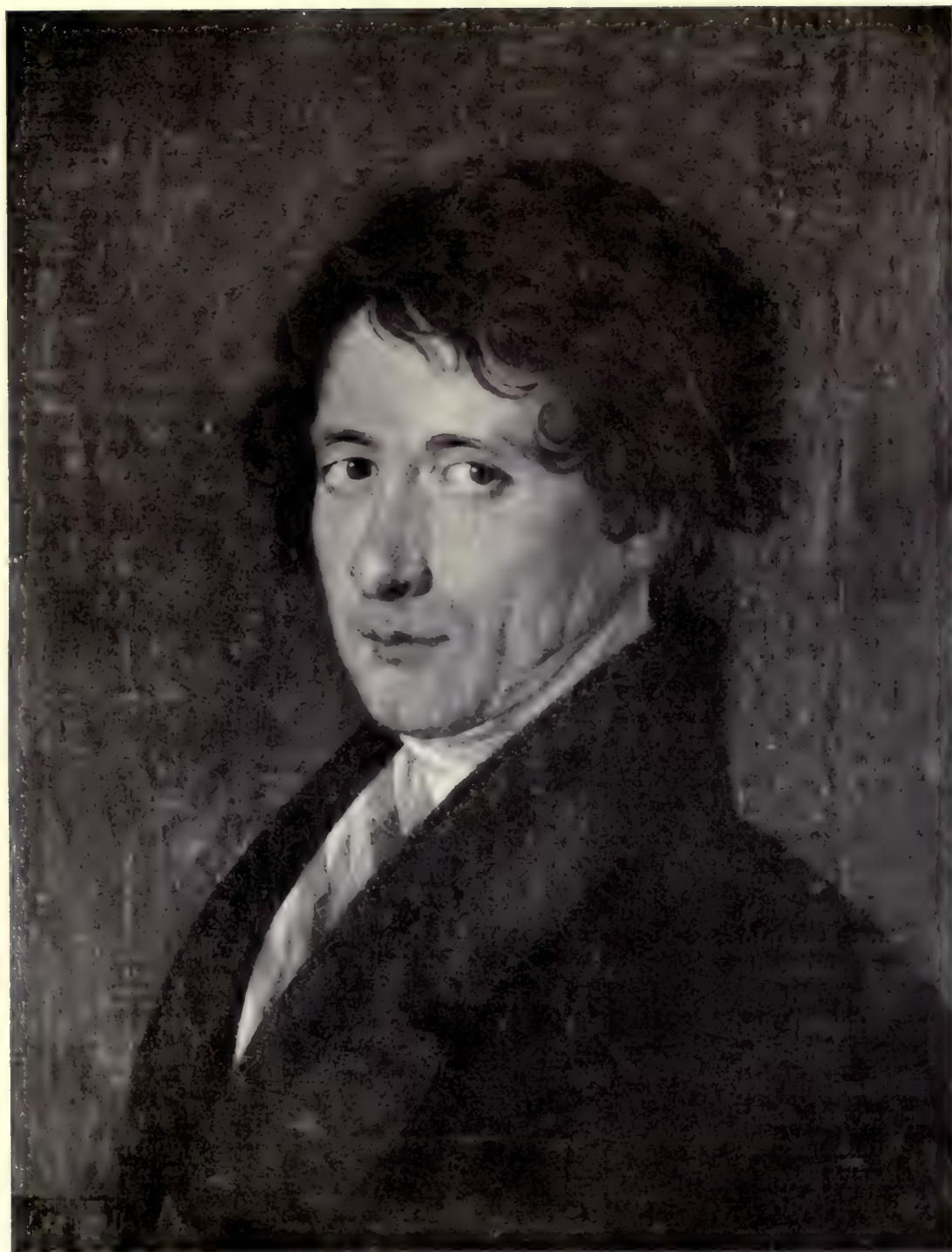
Tiene además el mérito de haber sabido amar el paisaje, el paisaje *verdad*, con la dominación de su luz y de su atmósfera, en una época en que, salvo Turner, ningún pintor sabía amarlo debidamente. Paisajistas, no hay muchos en esa época; pero, en torno de Lucas vemos un grupo numeroso de costumbristas, de Teniers españoles que unen siempre la figura y el paisaje y que demuestran a menudo cualidades muy interesantes. De este grupo de artistas netamente españoles por su espíritu y por su técnica destacan principalmente: Antonio Cabral Bejarano, amante de lo pintoresco; Pescaret que realza los tonos vivos de sus figuras con fondos neutros y pálidos; José Domínguez Becquer y Valeriano Domínguez y Becquer, padre e hijo, entusiastas los dos de las costumbres campesinas de Castilla; José Lameyer; y sobre todo Antonio Carnicero, *el pequeño Goya*, llamado también *el pequeño Wat-*



JOSÉ ELBO. RETRATO DE DON EDUARDO LATORRE Y PEÑA. (Propiedad de D.<sup>a</sup> Tomasa Latorre Vda. de Vicente)



JUAN RIBERA. RETRATO DE DON JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO. (Propiedad de D. Manuel Anibal Alvarez Amoroso)



RETRATO, POR ANTONIO MERCAR  
(Propiedad de don Pablo Bosch)



*teau español*, el autor de la célebre *Ascensión de un globo Mongolfier*, del Museo del Prado. Y no olvidemos los retratistas de segunda fila que, si bien no alcanzan a una personalidad definida ni a una originalidad señalada, no dejan de ser muy estimables: Valentín Carderera, gran erudito en arte español antiguo; Joaquín Manuel Fernández Cruzado, gloria de Cádiz; Vicente Rodes, que vivió y trabajó principalmente en Barcelona; Antonio Mercar; Joaquín Espalter, discípulo de Gros; Francisco Ramos, el anónimo del gracioso retrato de la condesa de Montealegre, Rafael Tejeo de coloración muy fina, Pascual Calbot, etc.....

Y muy dignos también de ser mencionados: Antonio Gómez, pintor de bodegones; Miguel Parra, pintor de flores y de frutas que decoró la «Casita del Príncipe» del Escorial y formó el Museo de Valencia; Francisco Javier Parcerisa, pintor de interiores — principalmente de interiores de iglesias, — y gran ilustrador; y por fin Luis Eusebi, que fué en España uno de los primeros

grabadores en colores. Citemos a parte a José Elbo, compañero de Alenza, bohemio empedernido y que, a no haber existido Alenza, se-

ría considerado como uno de los artistas más interesantes de la época. Ha dejado un album de escenas y tipos de la Alcarria y gran número de escenas madrileñas, entre las que se destaca *La plaza de Madrid durante una corrida*. Su dibujo, demasiado correcto, resulta frío si se le compara con el de Alenza; pero es muy superior al del litógrafo Ibo de la Cortina, uno de los ilustradores más renombrados de la época. Son muchos los nombres que deberíamos añadir. La injusticia no debe durar más tiempo. Poco a poco, se comprenderá todo el valor de esta pintura española de la primera mitad del siglo XIX, valor, no ya de erudición, sino de espíritu y de carácter.

Todavía no se ha colocado esta escuela post-goyesca en el lugar que le corresponde. Baste esta reseña para dar siquiera idea de su significación, de su interés en sí y en oposición a la decadencia, en esa época, de la pintura de los demás países.

M. NELKEN.



ANÓNIMO. RETRATO DEL R. P. F. JOSÉ DE JESÚS MARÍA DE ABOITIZ. (Propiedad del Marqués de Camarasa)



ANÓNIMO. RETRATO. (Propiedad del Duque de Alba)



MONTICELLI

LA LECCIÓN DE AMOR

## EXPOSICION DE ARTE FRANCES EN BARCELONA

UNA petición de artistas barceloneses movió al Ayuntamiento de la capital catalana a invitar a los de Francia para que celebraran aquí el *Salón Nacional*, el *Salón de los Artistas franceses* y el *Salón de Otoño*. Y esa invitación fué aceptada con reconocimiento.

A esta circunstancia ha sido debida que por vez primera hayan realizado conjuntamente aquellas tres importantes sociedades artísticas



MONTICELLI

RETRATO DE CH. FAURE

francesas una manifestación de arte y que también por vez primera no haya sido París, sino Barcelona, la ciudad, donde se ha celebrado.

En el Palacio de Bellas Artes se dió hospitalidad a las obras que se mandaron, en número suficiente para que hubieran de destinarse a la exposición, tanto las salas de la planta baja como las de la parte alta. Así, por durante un par de meses, quedó convertido aquel Pala-





CARLOS DURAN

ESTUDIOS



HARPIGNIES

EL ESTANQUE



EL AFICIONADO A LAS  
ESTAMPAS, POR DAUMIER



cio en Museo de Arte francés moderno. Todas las tendencias estaban representadas, que un gran eclecticismo presidió en la elección, a fin de que recorriendo aquellas estancias se echaran de ver las múltiples y opuestas facetas con que se manifiesta el genio artístico galo; el cual, en el siglo XIX, no parece sino que vive en incesante descontento de si mismo y que, por el temor de no estacionarse, busca sin cesar; aun por direcciones que se ignora si a la postre conducirán en realidad a sitio provechoso. Y esta inquietud hace que se realicen inesperados ensayos; y ese desasosiego lleva a huir de tópicos, a querer cada cual decir lo suyo a su modo. Aunque, como en otros órdenes de manifestaciones de la actividad ocurre, hay quienes, por tener cualidades nativas, no pueden ocultarlas y las demuestran, mientras otros, por carecer de ellas, por esfuerzos que hagan, se advierte que el rumbo por donde toman depende de que no aciertan con el que siguen aquellos

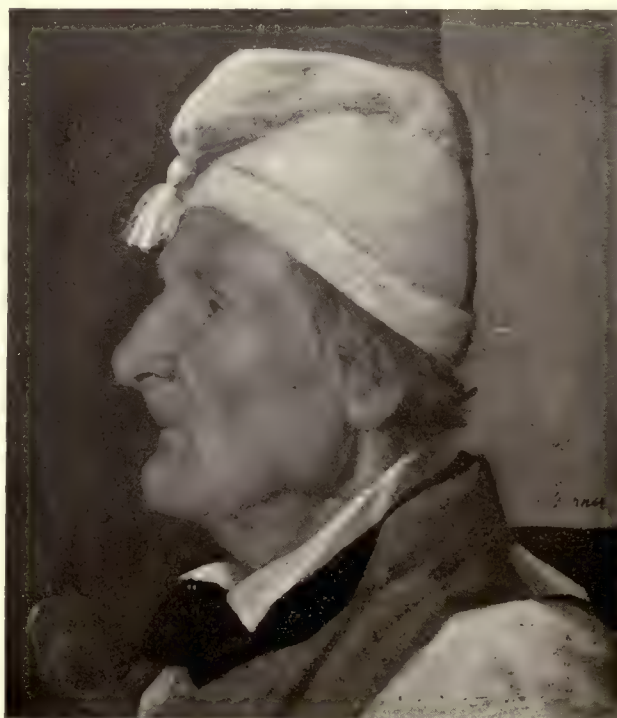
que van con paso seguro por cualquiera de los muchos senderos que en arte conducen, en un momento dado, a un mismo sitio: a aquel en que con emoción recibe el caminante, peregrino del Ideal, la consagración que le hace fuerte, porque de esclavo de los medios manifestativos se encuentra que los señorea.

¡Floración variada la del arte francés, desde el siglo anterior! Quiso que en su jardín existieran ejemplares de los más diversos linajes, y para enriquecerlo, para aumentar la serie no vaciló en ir, en muy varias ocasiones, a solicitar de los lejanos países orientales elementos exóticos, que fuesen otras tantas modalidades más incorporadas a las muchas alimentadas por la savia patria. Este es uno de esos casos demostrativos de como el artista galo de nuestros



CARRIERE

MATERNIDAD



HENNER

EL VIEJO HERMANN

días vive — vivió por lo menos hasta ahora — afanoso de diferenciarse de los demás, de sobresalir por su personalidad inconfundible, y de que cuando no halló en su país lo que le



MANET

RETRATO DE MME. M.

reclamaba su espíritu para manifestarse en verdad, no reparó en acudir a regiones donde esperaba satisfacer aquellas ansias que llevaba dentro, aguardando poder salir en el instante en que todo se concertara para aquella comunión fecunda que da por resultado el entusiasmo creador.

De esta suerte el arte francés, — su pintura especialmente, y a más sus artes decorativas, — pudiera decirse que vive, en conjunto, en incesante período de ensayos, porque, cuando apenas algunos ya resolvieron los problemas que se plantearon, surgen quienes se preocupan de muy otras cuestiones, como a estos suceden otros que volviendo las espaldas a esos bandos toman por derrotero del todo opuesto. Por hallarnos todavía demasiado cerca para advertir la línea normal de ese proceso, no acertamos a distinguirla como enlazadora de él. Al contrario, esa

coexistencia de tan antagónicas tendencias, esas doctrinas tan dispares entre sí, hacen que se nos aparezca constituyendo grupos en que cada uno se desenvuelve por cuenta propia y separado de los restantes.

Más que en la primera mitad del siglo XIX, es después cuando ese desprendimiento de la marcha general semeja observarse. Cada grupo gira movido por la persecución de un ideal que poco o nada tiene que ver con los demás con que convive; cada grupo sigue su desarrollo y o triunfa o desaparece. Nunca deja de haber varios. Y así, no cesan las rebuscas y se proponen nuevos puntos de mira. ¿Qué trae ello consigo? Sencillamente, que no haya quien no se sienta espoleado; que cada cual deduzca que por todas partes se va al logro del Arte... cuando, en realidad, se posee temperamento de artista. Porque no hemos de olvidar que esto es lo substantivo.





RENOIR

LE MOULIN DE LA GALETTE



SISLEY

REGATAS EN EL TÁMESIS



MONET

LA ESTACIÓN DE SAN LÁZARO



SISLEY

EL RECODO DEL LOING



Y en medio de esos inquietos y desconcertadores, entre cuantos se diría que únicamente viven, más que para realizar obras duraderas y definitivas, para mostrar a los demás ensayos hechos fuera de normas admitidas, y, por tanto, para evitar que les rinda el mismo són, existen aquellos que aciertan a aprovecharse de esos estudios ajenos y llegan a incorporarse de estos lo que, en efecto, puedan tener de aceptable y merecedor de ser recogido. De tal manera la labor de los investigadores, cuando es razonable, cuando es una conquista positiva, no se pierde. Y por ello queda ya definitivamente admitida. Lo que semejó una rebeldía, acaba por sumarse a recursos tradicionales y ser de estos uno de tantos.

En el arte francés sucede con frecuencia. Y de él irradia al de otros pueblos. Ha sido París faro que se veía desde lejos, a toda distancia, por los artistas. Nada tiene de particular que se sintieran llamados a él. Veamos ya lo que Francia envió.

\* \*

En lugar preferente, con todos los honores, quedaron colocadas obras de maestros fuera ya de este mundo, las cuales se trajeron, a fin de que se viera, aunque fuese parcialmente, algo de la evolución sufrida por el arte francés desde mediados del siglo XIX. Frente a aquellos lienzos que en grupos mar-

caban corrientes en pugna, que decían ese inquieto afán renovador que tanto preocupó y preocupa a los artistas galos, movidos del febril anhelo de no vivir en una ciudad murada, si no de abrir avenidas que conduzcan a horizontes distintos, sentía el espectador el respeto que nace de cuanto significa, tanto como un esfuerzo personal, el deseo de ensanchar el campo de la emoción.

Allí estaban, ante nuestros ojos, producciones recibidas de muy distinto modo en sus días, al con que hoy las acogemos. Fueron generadas con quebrantamiento de los principios en boga, tomaron realidad al calor de la convicción propia y con miras al porvenir más que

al presente. Y merced a esto dejó el arte de ir siempre en aquel siglo por las rodadas abiertas por una generación. Desde David ¡cuánto trecho se anduvo! y cada cual lo recorrió a su antojo. Doctrinas opuestas, en contienda entre sí, pelearon con tesón; y en esas luchas, como prueba elocuente de lo que cada uno sustentaba, venían las obras a comprobar que no toda la fuerza se les iba



RENOIR

EL COLUMPIO

por la boca a aquellos entusiastas de su respectivo credo artístico.

Con Gustavo Courbet es con quien se daba primero. Verdad que no estuvo bien representado el autor del *Entierro en Ornans*. No obs-



PISSARRO

ÁRBOLES EN FLOR

tante ¿cómo no recordar aquella figura, un tanto oscurecida al presente y que en su tiempo alcanzó un relieve que le prestaba más la situación de revolucionario que había adoptado, que el absoluto valor intrínseco de su labor pictórica? Sin embargo, ésta marcaba una reacción contra la anécdota arqueológica en predicamento en aquel entonces; si bien, de tanto querer oponerse a ello y de tanto pretender mirar solo a la realidad, frecuentemente cayó el autor en las puerilidades de la vulgaridad sin interés. Muy otro era Daumier. También éste saciaba los ojos en la vida, en la cual hallaba la sana inspiración de sus obras ¡pero con qué personalidad recogía el carácter físico de los tipos que reproducía y el sentido viviente de las escenas de la existencia cotidiana! Daumier era de la madera de los grandes artistas, de esos que, a distancia de la época en que vivieron, sobre-

salen de los demás coetáneos por reflejar más que ellos el espíritu de su tiempo. Obedece a que lo llevan consigo muchas veces, no aquellos que aparatosamente creen poseerlo, si no otros que por estar más en contacto con el alma popular sienten sus latidos. La escena callejera reproducida en el dibujo de Daumier, que puede admirarse en la Exposición, lo declara de manera irrefutable. Y en otro orden, *El aficionado a las estampas* manifiesta al pintor de graves transparencias de paleta y de ejecución segura y breve.

Con esa austeridad contrasta el colorido de Monticelli. Para este pintor, que desconoció el aura popular, cada lienzo ha de ser una fiesta para las pupilas. La pasta de color se magnifica en ocasiones, se esmalta y no sé qué de joyel de abundante pedrería policroma adquieren sus composiciones. Y aquel hombre que pasó por el amargor de que sus





SISLEY

ORILLAS DEL LOING

contemporáneos no repararan en él en el grado que se merecía, iba por la vida ofreciéndola, en sus telas, convertida en riqueza que contados apreciaban. Véase *La lección de amor* y se comprobará como el color ahí lo es todo, en cuanto a mantenerse vivo y tocante a aparecer ennoblecido por la forma en que fué utilizado. Y como si quisiera demostrar que ello no era trabajo de enfermizo, labor de decadente, en ocasiones estallaba con brutalidad su mecanismo como en el *Retrato de Ch. Faure*, tan áspero y a la vez tan desconcertante de vida.

El realismo de Courbet va a enlazarse al de Manet solo como mero contacto; pues Manet lo conduce al impresionismo, ya que le guió el dar al espectador la sensación de conjunto de lo que trasladaba a sus lienzos. Y esto hizo, como consecuencia lógica, que se preocupara de dar trasunto de la atmósfera donde

aparecen anegados séres y cosas. No permaneció, pues, Manet en el lugar donde coincidió con Courbet, si no que avanzó por cuenta propia por el paraje no ignorado por antiguos maestros españoles; aunque el pintor galo, en vez de buscar resoluciones de interiores, sale al aire libre a oxigenarse. Para educar en este los ojos en la relación de valores, y para la percepción de los reflejos que desempeñan un papel importante, se requería desprenderse de la visión en boga y acercarse al natural en estado de sinceridad — de una sinceridad claro está relativa en Manet, en quien el oficio es de más sabiduría de lo que aparenta. — Tal lo certifica el *Retrato de Mme. M.*, de negros delicados, bañados en la luz general que priva en el cuadro, y sencillamente resuelto en una gama fresca y sin acaramelamiento.

De Manet a Renoir seguimos penetrando



PISSARRO

EL LAVADERO

en la región de la luz envolvente, del aire donde está inmerso lo que es evocado. Y según adelantamos, la visión es más exquisita, las tintas florecen con mayor delicadeza. Pero de Renoir no es permitido formar juicio completo con solo lo que de él vino; por más que se nos trajo una de sus obras capitales: *Le moulin de la Galette*, del Museo Luxemburgo. El sol, al filtrarse, pone redondezas de luz por doquier, mariposea de aquí para allá, envuelve todo en transparencias, acrece la vida de aquella característica escena parisina y hace que solo mediante los matices se establezca diferenciación entre lo reproducido. Artista muy de su país, lleva al siglo en que vive, y del que es figura representativa en la esfera artística, algo del anterior: el sentido de lo femenino y de la distin-

ción; la cual a menudo le cuesta imponer por la contradicción entre ella y la moda que imperó en su época, que, con chocarnos, no dejamos de advertir que el que se vió forzado a copiarla era de gusto superior al a la sazón en boga.

Como ese, *La estación de San Lázaro*, de Claudio Monet, fué un cuadro que al ser expuesto causó inenarrable sensación desconcertadora. Ahora, al tenerlo entre nosotros, y a pesar de la acción del tiempo en él, que lo alteró algo, bien comprendimos cuán justificada fué la impresión que hizo. Con la sola relación de valores, por el estudio de la luz, se alcanzó el prodigio de dar la plenitud de vida de aquel espectáculo, tan difícil de prestarle interés pictórico.

Pero antes de que los paisistas llega-



ran a sentir de modo tan cabal el aspecto cambiante de la luz y a comprender la importancia del ambiente, hubieron de pasar por aquellas lentas transiciones inevitables, manifestativas del advenimiento de algo que se persigue, sin alcanzarse por completo. Fué en el período del romanticismo cuando el género de pintura de paisaje recabó una preeminencia que se le discutía. Verdad que entonces sufrió una gran transformación, arrinconándose las columnas truncadas y los templos medio derruídos, y haciéndose huir a ninfas y pastores, a dioses y sátiros que se estimaba imprescindible que figuraran en el paisaje, por entender que así se ennoblecía este en la gerarquía pictórica. Y quien, sin sacudidas violentas, ofrece el encanto de amar por algún momento, y a un tiempo, el antiguo concepto del paisaje y el que señalaba la naturaleza como cantera inagotable y lugar redentor, fué Corot; el cual fine por sustraerse a lo pasado, para oír de cerca las suaves confidencias de los bosques de Fontainebleau. Se volvía a las enseñanzas de los paisajistas

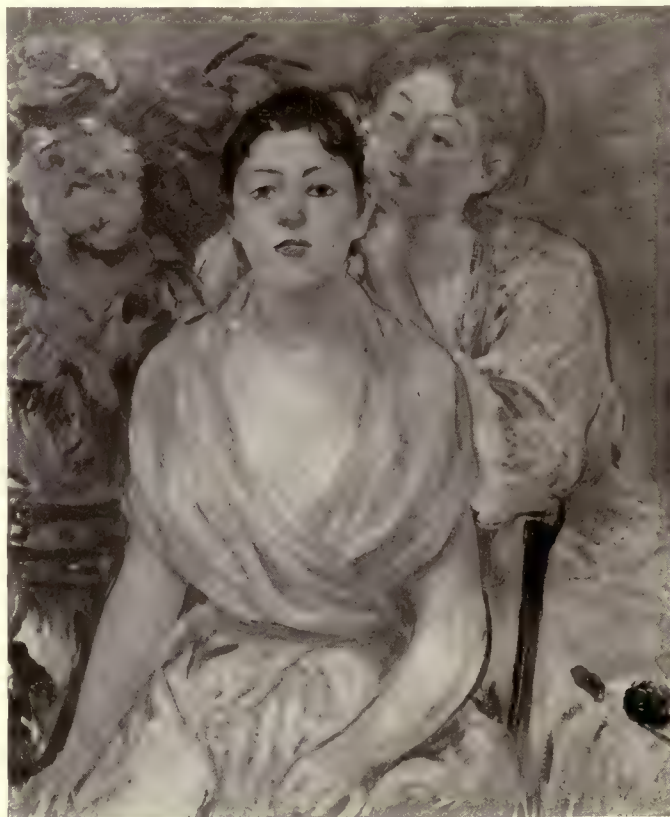
del siglo XVII, que iban también a recoger de sus árboles y de su cielo lo que estos estaban deseosos de manifestarles, en cuanto se presentaban con emoción ante ellos. Pero de Corot no hubo obra alguna en la exposición. De Harpignies hallamos dos; de Guijou, un

*Paisaje de Provença* y de Boudin, la *Estación de Deaville* y *Amberes*. Entre estas pinturas, semeja un hilo de agua clarísima y fresca la de Seurat, de quien son varias notas de color deliciosas. Y luego, Sisley, en *El recodo del Loing*, en *Orillas del Loing* y en *Las regatas*, muestra lo que es dable conseguir con solo la justeza en la relación de valores. La atmósfera, en esos lienzos, es respirable; la sencillez de medios en el mecanismo cautiva por el caudal de sabiduría que manifiesta haberla alcanzado en la forma conseguida.

Con mayor empeño del triunfo del color, no por la yuxtaposición de las pinceladas, si no por la división del tono y la mezcla óptica,

Pissarro nos brindó en los *Arboles en flor* un espectáculo complaciente.

El nombre de Puvis de Chavannes tiene para nosotros una aureola de prestigio. Sus pinturas murales han sido fuente al murmurio de cuyo chorro de agua meditaron algunos de nuestros artistas, quizá no lo suficiente respecto a que, para el logro de lo por el conseguido, fueron menester estu-



BERTA MORISSOT

LA HORTENSIA

dios previos, encaminados a llegar a la síntesis después de estrecho proceso de construcción formal. Mas Puvis, al ofrecerse con la serenidad de esas criaturas suyas que forman con el medio circundante un conjunto donde el espíritu tanto está en ellas como en los árboles,



PUVIS DE CHAVANNES

EL POBRE PESCADOR

como en los cielos despejados, como en los remansos, como en la ciudad dormida, como en la paz del claustro, hace que el espectador sensitivo permanezca retenido por aquel dulce sosiego. Y es que pocos alcanzaron esa conjunción entre los seres humanos y el lugar donde aparecen por voluntad del pintor, que, al crear, crea por entero y como poseído a un tiempo del mismo sentido informador al concebir los personajes, y al generar el medio en que han de aparecer. Esta compenetración es precisamente lo capital en *El pobre pescador*: en ese poema de la indigencia resignada, en ese capítulo de la miseria de aquellos que pasan por la vida rodeados de la adversidad, a la cual solo en alguna ocasión inesperada se atreve el acaso a hacer frente; pero de modo pasajero. Lo que encierra de valor emotivo es lo que obliga a detener el paso ante esa composición, donde no hay halago para los ojos ni com-

placencia para el espíritu. Y sin embargo, prenden allí esos; y no obstante, este resta prisionero. Es la desolación lo que allí se impone con todo el agobio de la contrariedad sufrida sin protesta. Con las manos cruzadas y en aquella misérrima barquichuela incolora, contempla fijamente el aparejo el pobrecito pescador. Ni una leve onda pone fugitiva arista brillante en el agua lisa: en reposo de muerte. En la orilla, sobre la tierra donde por sarcasmo unas cuantas florecillas campestres hacen más patente la desnudez del paisaje pardo, un niño duerme el sueño de la inocencia, mientras una jovencita, algo más allá, arranca unos hierbajos. Silencio, pobreza y conformidad se respira allí. Existe un perfecto acorde. La pintura, de por sí, refleja también, con su colorido opaco y neutro, lo que encierra de doloroso aquel drama de la miseria de los humildes, cuya existencia se desliza en medio





PELEZ

EL VENDEDOR DE VIOLETAS

de una naturaleza ingrata. En emoción está sumida, así mismo, *Maternidad*, de Eugenio Carrière. También el artista pretende llegar al alma, y lo consigue. Es la inquietud maternal que, conocedora de la vida, siéntese impulsada a apretar contra sí a sus pequeñuelos, como compensación anticipada a los sinsabores que en el horizonte vislumbra para ellos; que no hay mortal a quien el mundo no se los tenga reservado, en grado mayor o menor. Esos besos que se dan más con el alma que con los labios; esos besos augustos de las madres en los trances supremos de la vida o cuando el pensamiento vuela hacia lo desconocido misterioso, tuvieron un artista que dijo de ellos el sentimiento interior que movió a depositarlos en las frentes infantiles o en las bo-

quitas de rosa que se fruncen como un capullo para devolverlos. Tampoco en *Maternidad* el halago del color hace apoteósica la escena familiar; que ello fuera opuesto a la gravedad de aquel momento en que los afectos íntimos brotan sin testigos que los ensalce. En la misma vaguedad reinante semeja que pronto vayan a recobrar todos su gesto habitual, y que aquella explosión de vida interior sea fugaz: que los chiquitines volverán a sus juegos inocentes, que la madre retornará a las tareas del hogar. Aunque la nube de tristeza flote en este, el alma maternal se hallará arrastrada hacia las exigencias impuestas por la necesidad de lo que es imprescindible. En la pintura de Carrière, esa nube de misterio se asegurará que es el halo de aquellos personajes en plenitud de melancolía.



UNA MUJER HACENDOSA  
POR JOSÉ BAIL





SAUBÉS

EL PADRE AUSENTE

\* \*

Penetremos ya en las salas que ocupó la *Sociedad de Artistas Franceses*, donde encontramos pinturas en las cuales se atendió preferentemente a la solidez de la ejecución y a dar trasunto cabal de lo copiado. Un admirable retrato, el de *León Cognet*, de Bonnat, manifestaba la sabiduría, la cien-



DALOU

SILENO

cia pictórica de este artista. Con el carácter físico existe no se qué de viviente en aquella figura colocada como en muda interrogación frente al lienzo que se supone que tiene delante. No menor propósito de alcanzar la ilusión de verdad se advertía en *Una mujer hacendosa*, de José Bail, donde cuanto integra

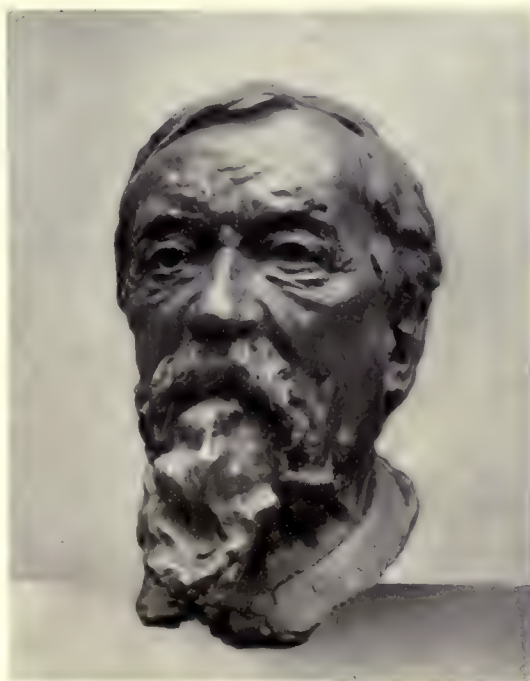


DESIDERIO LUCAS

la composición fué pintado con el mismo entusiasmo, con igual deseo de que lo reproducido se ofrezca a la mirada con la respectiva calidad peculiar. Es una pintura de pasta abundante y jugosa utilizada debidamente para la consecución del resultado que en cada particular se pretendió obtener. La transparencia del bidón y de los tarros de cristal, los reflejos múltiples de la cacerola de cobre, el esmalte del pucherito indican a quien es

LA ABUELA Y EL NIÑO

dueño de recursos pictóricos, y la obra, en conjunto, parece haya de tener su estirpe en la vieja escuela holandesa. Si a las cualidades técnicas que posee, añadiérase la emoción de que está exenta — emoción en el colorido, en el efecto de luz, en la manifestación de sentimiento interior de la figura — fuera esa pintura una producción completa, cuando ahora sólo es magistral como labor de un artista meramente objetivo. Lo mismo cabe decir de



SEGOFFIN

RETRATO DE ZIEM





PRINET

EN LA PLAYA

*La elección dificultosa*, de Fernando Roybet, por más que el mecanismo no resulte tan masculino como el de Bail y la solidez sea más aparente que la de estrotro artista. En la anécdota, por lo general picaresca, se inspiró Roybet para sus cuadros; y es el lienzo que tanta popularidad alcanzó un tiempo, es sólo uno de los muchos en los cuales la pintura fué el medio de mostrar una escena retozona con su ribete de picante. Lo que se echaba de menos de emoción en tales obras,



HENRI MARTIN

EL CASERÍO DE LABASTIDE

se halla, en cambio, en dos cuadros de reducidas dimensiones: en *El padre ausente*, de Daniel Saubés y en *La abuela y el niño*, de Desiderio Lucas. En la primera de esas telas,

un rayo de luz se acerca a besar la humilde cunita donde duerme inocente niño, mientras la madre hacendosa y vigilante queda en semiobscuridad, casi borrosa en el misterio de aquella estancia pobretica. Asunto parecido es del otro cuadrito, en el cual la pasta de color está noblemente empleada, mediante acertadas transparencias a veces, con toques crasos otros.

Muy distinto rumbo sigue M. Térrouanne en la escena familiar que tituló *Intimidad*. Constituye una armonía en blanco, donde el blanco toma innúmeros matices delicados; y con esos blancos, la carita y manitas de tierna criaturita y el rostro y



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



LA MENDIGA.  
POR HENRI MARTIN







NACIMIENTO DE VENUS,  
POR ROGANEAU



manos de la madre ponen el rosa de sus carnes. Una ejecución suelta, que trata de producir tan sólo la sensación de conjunto de aquella conmovedora evocación que acusa serenidad de espíritu, presta innegable atractivo a esa pintura, que vista de cerca diríamos que es un esmalte que, al ser aumentado de tamaño, perdiera la concreción formal; pero que contemplada a la distancia, conveniente se nos presenta llena de vida. Y sobre todo delicadamente harmónica.

Responde a un concepto de técnica menos moderno, hijo de otros días, *El vendedor de*

*violetas*, de Pele; pero quizá no hubiera, con todo, en la exposición una pintura que llegara más al alma del espectador, que esa que representa a un golfillo rendido por el sueño en el umbral de una puerta. Suscita un drama aquel niño de cabeza pelona; un drama en el presente de su vida y la tragedia inexorable para más adelante. Del propio autor es, así mismo, la composición *Miseria*, cortejo carnavales-

co, donde los andrajos y trajes de desecho cubren la indigencia de la gente del arroyo, que bromea de modo que su infelicidad causa más tristeza que de costumbre.

En cuanto a desnudos, hay que citar: *Venus*, de Antonio Mercié, figura en la que

prevalece el concepto plástico sobre el pictórico; *El nacimiento de Venus*, de Roganeau, cuadro de entonación mate y clara e informado en un concepto decorativo; *Al crepúsculo*, de Pablo Chabas, donde interesa la novedad de la antítesis cromática y el acierto con que aparece resuelta; y *En el oleaje*, de León Félix, donde el cuerpo femenino, sin perder relieve, se inmerge en la luz del sol poniente que baña el espectáculo reproducido.

La técnica divisionista cuenta con culti-

vadores entre pintores de la *Sociedad de Artistas Franceses* y con alguno, como Bonnat, —véase su *Autorretrato*— que es, por cierto, representativo de la tendencia tradicional. Pero en su retrato utiliza, claro que con cierta discreción, el mecanismo de quienes buscaron en la división vibraciones que no alcanzaban con el empleo de los colores en mezcla. Merced a eso Bonnat llegó a conservar la preponderancia de la forma, si bien dotán-



E. LAURENT

RETRATO

dola de esa móvil apariencia ambicionada por aquellos que del realismo hicieron evolucionar la pintura hacia el impresionismo. De este se aprovechó todavía más otro artista: Enrique Martín; el cual se apropia los ensayos ajenos y los emplea para la obtención



RETRATO DE BENJAMÍN CONSTANT,  
POR M<sup>LI</sup> E. DELASALLE



de vibraciones luminosas, con lo que sus composiciones, no desprovistas de sentido decorativo, se revisten de una fuerza expresiva que de otra suerte no lograrían en el grado que así la consiguen. No era suficiente lo que exhibió para que aquellos que no conozcan otros lienzos de ese pintor formaran juicio completo de él; aunque si cabía comprobar algo de lo que acerca de su labor queda indicado. Son las telas que mandó: *El surtidor*, visión idealizada de color; *Autorretrato*, de admirable conjunción de tintas; *La mendiga*, contraluz violento, en el cual el color en-

tona un canto rutilante, y *El pueblo de La-bastide*, donde la emoción se sobrepone a la escasa importancia del tema. En una tonalidad mate, que no es parte a la riqueza de paleta, está ejecutado el *Retrato de una joven*, de Ernesto Laurent, adepto del divisionismo, el cual le permite imprimir especial encanto a esa figura femenina, de la que fijó algo íntimo que la retiene en una actitud que se diría va a cambiar en



SAUBÉS

UNA COCINA EN BRETAÑA

seguida por otra no menos naturalísima. Varios retratos han sido ya citados. De otros es de justicia hablar. Así el *Retrato de Mme. Pierné*, debido a Marcelo Baschet, interesa por la distinción que del conjunto emana, por la armonía clara y mate, que

hace que todo se modele en una luz que se propaga por un igual y hace que sea ahuyentado todo oscuro, pues sólo se da con tonos perlinos, con grises plateados, con blancos suavemente lechosos, con azules que tienden a ser violáceos, y entre ello la palidez de las carnes, de piel transparente, en la que se acusa señorial el veteado de las venas. De otros retratos hay que decir también algo. Por ejemplo, el de una anciana, de Julio Cayron, interesa por el carácter y la vida; el de caballero, de Alberto Dawant, revela a un artista que conoce su oficio sobremanera;

y el de Benjamín Constant, por Mademoiselle Delasalle, es de sobra conocido para que reclame nuevos elogios, dados los muchos que se le tienen tributados.

Dos paisajes de Pointelin obligaban a detener el paso. No, por cierto, por lo cautivador del espectáculo; ni tampoco, por la fascinación de a-larde pictórico, antes al contrario: los temas no es dable que sean más sencillos; la paleta es imposible que llegue a ma-

yor austeridad. No obstante, *Un barranco del Jura* y *Orillas del Jura*, una vez la vista se posa en ellos, no acierta a separarse de allí. Con medios breves—de logro difícilísimo—despierta la sensación de lejanía; con una paleta de contadas tintas llega a emocio-



UN TOCADOR DE MANDOLINA,  
POR CARLOS DURAND



narnos de modo que otros con rico colorido no consiguen. El cielo liso, una montaña que ondula ligeramente, una planicie que se confunde con la montaña, algo de agua en primer término recogiendo suavemente un poco de claridad del firmamento, es bastante a Pointelin para despertarnos una honda sensación de la naturaleza sin pomposidad; de un paisaje de sayal franciscano por lo pobretico.

En cambio, el lienzo *Las montañas de Viranglatre*, de Grosjean, da la ilusión de un paisaje magnificado por la luz y la visión personal del autor

\* \*

En el nutrido conjunto de pinturas correspondiente a la *Sociedad Nacional de Bellas Artes*, el *Tocador de mandolina*, de Carlos Durand, era el punto de partida para estudiar las restantes obras, ya que esa queda comprendida en el concepto pictórico desde el cual se evolucionó para las distintas modalidades que se nos ofrecían por los agrupados en la susodicha entidad. Otro artista, Blanche, se presentaba con lien-



MAXENCE

RECOGIMIENTO



J. E. BLANCHE

FLORES

zos de fecha distinta y así cabía que advirtiéramos el cambio operado en su labor.

Uno de ellos fué pintado en 1901; se trata de *Los amigos de Andrés Gide*. En esta pintura, puede que; más que la profunda ciencia del oficio que revela, hija del conocimiento de los antiguos maestros españoles y holandeses, interesa por el estudio individualizador de los personajes evocados. Los otros eran cuadros de flores, y en estos el sentimiento del color predomina y un nose qué decorativo atrae. Rojos y amarillos maridan felizmente, no obstante la dificultad de alcanzarlo.

En *La procesión*, de Luciano Simón, el autor tiende a mostrarnos un efecto dramático por el contraste entre la naturaleza donde el temporal se forja y el desfile, junto al mar, de aquel concurso piadoso. El viento, desencadenado, agita lo que se le opone, y da azotador en los gonalones y en los trajes de la clerecía y en los de la multitud. Del cielo, en el cual se amasan los nubarrones negros, descende



RENE MÉNARD

NINFA A LA LUZ DEL SOL PONIENTE

una luz opaca que lo amortigua todo, hasta el extremo de que apenas si se atreven a alzar el diapasón las telas carmesíes de las enseñas, alguna prenda de los paisanos y la nota alba de las sobrepellices. Pero la tela donde el sentimiento de lo dramático se acusa con energía y se impone avasallador es la de Carlos Cottet: *Lamentación de las mujeres en torno de la iglesia incendiada*. Unas sombras negras se agrupan adoloridas enrededor del templo destruído, que se perfila sin la techumbre que lo coronaba y ofreciendo los restos calcinados que crepitaron cuando el fuego los destrozó. Es la ráfaga trágica que se cierne dominadora en la escena representada lo que en seguida se posesiona de la mirada del espectador, lo que la reclama sin que se cuide uno de averiguar los medios materiales con que se obtuvo impresionar del modo como impresiona. Porque este es uno de esos cuadros de los cuales, una vez se deja de mirarlos, no recordamos como está pintado: no fué su factura lo que cautivó, sino la inefable emoción en él existente.

También la hay en las pinturas de Enrique Eugenio Le Sidaner, ese artista sensitivo que advierte en los espectáculos corrientes lo que encierran de poéticos. En sus cuadros, donde la vaguedad reina, la forma pierde su concreción sin perder la apariencia de robustez y este es uno de los triunfos de este exquisito pintor, el cual acierta a sacar de la técnica divisionista valor expresivo que conforma con su temperamento soñador. Los espectáculos de la naturaleza los ve de modo personal y dentro de la luz indefinida, en que aparecen anegados, la paleta de Le Sidaner halla multitud de matices.

Otro artista a quien también le complace sumir en misterio cuanto reproduce es Aman Jean; pero de él no hubo en la exposición alguna de aquellas obras suyas de entonación neutra y desmayada, mate y a la par rica de color: de una riqueza sin estrépito; alguna de aquellas pinturas en las cuales las figuras femeninas semejan dominadas por el medio de ensueño que las rodea. De él era dable estudiar dos aspectos de Venecia enga-



lanada con mástiles y flámulas y guirnaldas en ocasión de inaugurarse el reconstruido Campanile y, además, un *Plafón decorativo*, el cual, tocante a mecanismo, guarda más semejanza que esotras pinturas, con el que, por lo general, priva en la labor de ese artista, quien en las delicadezas de armonías a la sordina consiguió singulares resultados.

No deja de presentarse la forma envuelta en la luz circundante en los lienzos de Gastón la Touche; pero no pierde por eso su valor plástico, y aunque los reflejos surjan dominadores nada deja de mantenerse justamente. Ya la luz de oro se desparra por *Las tres gracias*; ya las tres diosas, en el bullicio de sus juegos a la vera de la fuente donde el agua surge magnífica, aparecen con sus cuerpos bañados en claridad; mas todo ese esplendor no atenta, para conservarse vibrante, contra las figuras, que conservan el prestigio de sus proporciones y de su flexibilidad, la gracia de sus movimientos femeninos.

También es por la solución admirable del efecto luminoso por lo que reclama ser elogiado Enrique Morisset, quien en *Mediodía estival* muestra una retina sensible para distinguir una multiplicidad de matices en los blancos. Porque es esto ese cuadro: un problema de yuxtaposición de blancos en una estancia inundada de sol. Cuanto ahí se resuelve por división de tonos, por abundancia de matices, lo soluciona Renato Javier Prinnet en *La dama ante el espejo* mediante

la pincelada sólida, que modela escultóricamente. Esa figura, de cara al cristal, que generoso devuelve la imagen, se afirmara que está interrogándose a sí misma. En cambio,

hállase sentada de espaldas al espejo, el cual revela la presencia del artista que la pinta, aquella elegante que aparece en la estancia anegada en los resplandores de la luz artificial paliada por coquetonas pantallas. El autor, Mauricio Lobre, revela la importancia que pictóricamente cabe que se consiga con sólo acertar en la relación de valores. Por esta cualidad reclaman loa otros cuadros que ese artista expuso junto al mencionado. En ellos se evocan aspectos de Versalles —recuérdense la capilla y el Salón de Hércules.— No son aquellos interiores miniados, dulzones, de técnica fría, de que antes blasonaban los cultivadores de ese género; antes al contrario, se trata de una pintura que lo ennoblece, pues manteniendo el pormenor, no es meticulosa. Y así aquellas estancias desiertas, toman el mismo interés que si por ellos discurrieran personajes que las animaran.

Suggerentes son los paisajes de René Mènard. De vivir Claudio de Lorena, tal vez coincidiera con ese artista. Hay en las pinturas *Ninfas al sol poniente*, *El bosque*, *Tierra antigua* (Corinto) y *La edad de oro* no se qué de clásico y bucólico a un tiem-

po. Pudieran servir de fondo a las pastorales de Longo. Dafnis y Cloe harían a gusto allí vida pastoril y adorarían con especial devoción a Pan, a Amor y a las Ninfas....



AMAN JEAN

PLAFÓN



LUCIANO SIMON

PROCESIÓN A ORILLAS DEL MAR

El nombre de otros paisajistas no hay que olvidar: Guirand de Scévola, de paleta fusionadora de matices; y Andrés Dauchez, que cuando pinta dibuja con firmeza.

Y por sus pasos contados viene el momento de hablar del *Salón de Otoño*. Ha de colocarse en primer término *La plaza Berlitz*, de Eduardo Vuillard, donde a la personalidad que acusase un artista pertre-



L. LEROLLE

EL PEINADO

chado de ciencia pictórica. Con un tema donde cualquier otro se hubiere estrellado, o por lo menos no hubiera conseguido atraernos, llega el susodicho autor a que reparemos en seguida en su lienzo y lo que es más, a que nos guste por instantes con mayor entusiasmo.

Citaremos, acto seguido, *La plaza del Carroussel*, de Alberto Marquet, y *Naturaleza muerta*, de Carlos Guérin.





PRINET

Queda, con lo expuesto, señalado cuanto en las salas destinadas a la pintura debía recogerse en esta crónica rápida.

\* \*

Más que el proceso de la escultura francesa del siglo XIX, lo que de esta vino a la exposición solo permitía juzgar de obras sueltas. Y esto es sensible, porque el



PRINET

SEGOVIA

arte escultórico galo, que en casi toda la mentada centuria dió constantemente la pauta a los artistas de los demás países al renovarse sin descanso, hubiera podido ser, de estar representado convenientemente, una de las demostraciones más irrefutables del genio de nuestros inmediatos vecinos del Norte. Entre

ANTE EL ESPEJO



90

LAS TRES GRACIAS,  
POR GASTON LATOUCHE





E. VUILLARD

LA PLAZA BERLIOZ



CARLOS GUERIN

LA VIOLA



MÉDIOÏA FESTIVAL,  
POR HENRI MORISSET



las artes por ellos cultivadas, fué la escultura, sin duda, aquella que tuvo mayor número de adeptos con cualidades sobresalientes. Si en la pintura hay que reconocerles cuanto hicieron por ir mostrando sin cesar nuevos aspectos que la modificasen e hicieran que ofreciese en Francia una pluralidad de facetas, en el arte plástico, hubo también algo de ese afán, pero un no se qué muy hondo del espíritu francés lo mantuvo en el sentido de la forma con ennoblecimiento. Si los pintores acabaron por sentirse líricos en el empleo del color, aun pretendiendo que no fuese así, en ocasiones, por los temas corrientes en que se apoyaban, los cultivadores de la escultura tuvieron a la forma por la forma misma una amorosa preferencia.

Al encuentro de los visitantes del Palacio de Bellas Artes les salía, animado por la vida que acertó imprimirle el autor, el *San Juan Bautista*,

de Rodin, donde no cabe más que rendirse a la maestría del artista que llega a que su obra se nos aparezca con apariencia viviente.

Ya en las salas en que aparecían repartidas, se daba con la *Jovencita haciéndose el tocado*, de Bartholomé, donde es dable apre-

ciar, una vez más, el dominio extraordinario de quien conoce lo suficiente la figura humana para llegar al logro de la sencillez con que la presenta, sin que sufra detrimento en su aspecto formal; con *El perdón*, de Dubois, donde también la arquitectura del cuerpo humano es testimonio del dominio que de ella posee el artista; con la *Jovencita*, de Boucher, a la que se junta lo señorial de las líneas a la belleza de la totalidad; con la *Danzatriz*, de

Bacqué, que ofrece, dentro del vivo movimiento que acusa, una justa ponderación en las masas; y con la *Muchacha de retorno de la fuente*, de Bernard, la nota de mayor modernidad, por más que no de depuración formal, de cuantas producciones escultóricas envió Francia. El nombre y prestigio de Renoir obligaba a fijarse en el relieve *El juicio de Paris*, de que es autor.

Si en otras manifestaciones no era posible seguir su evolución en el

pasado siglo, en cambio, era esto dable por lo que se refiere al arte de la medalla y de la plaqueta conmemorativas. En esta sección, por la abundancia y disposición correlativa de los ejemplares, en relación a autores y tendencias, se podía estudiar el desarrollo y lo que es



DUBOIS

EL PERDÓN



LA MANO DE DIOS,  
POR RODIN

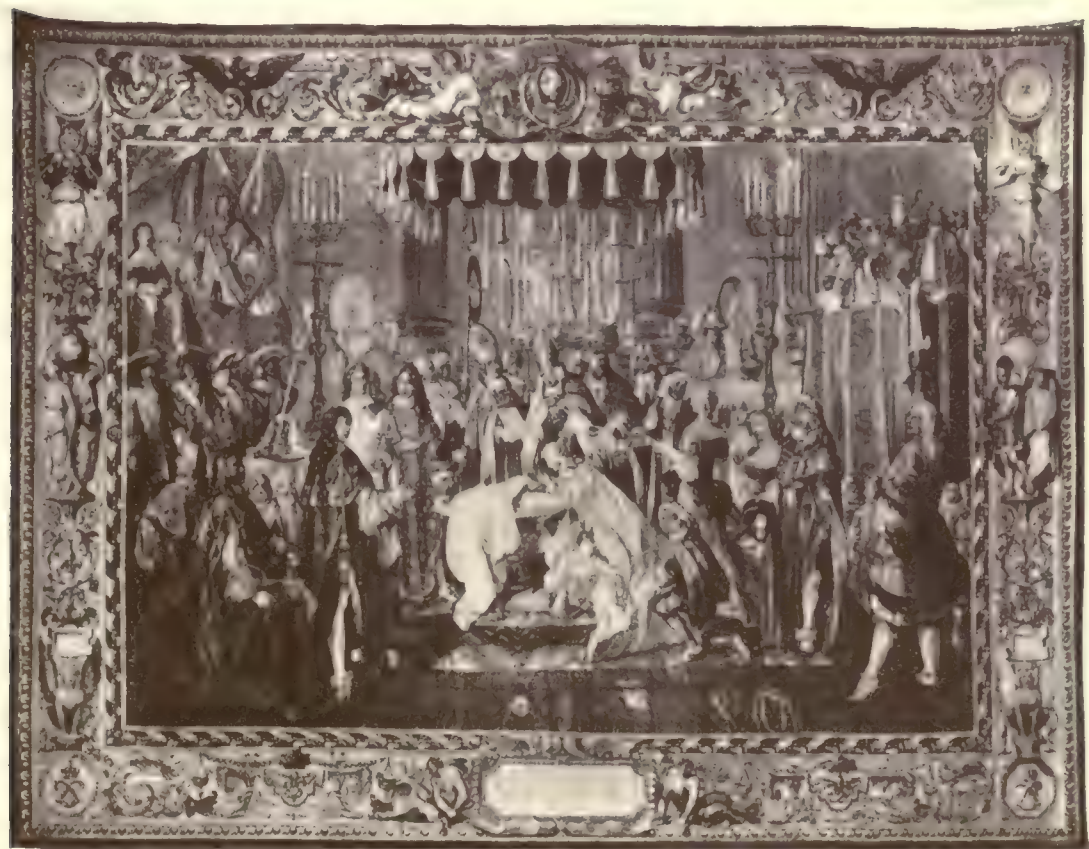




# TAPICES DE LOS GOBELINOS

LA ENTREVISTA EN LA ISLA DE LOS FAISANES. — RENOVACIÓN DE LA ALIANZA CON LOS SUIZOS





# TAPICES DE LOS GOBELINOS

CASAMIENTO DE LUÍS XIV CON LA INFANTA MARÍA TERESA DE AUSTRIA. — EL BAUTIZO DEL DELFÍN



más: la riqueza de concepción derrochada en la aplicación del arte escultórico a la susodicha especialidad, que en Francia alcanzó muy alto nivel. La mirada complaciase en advertir la característica particular de los artistas allí representados, que sólo por sus obras en silencio contendían en revelarnos su personalidad inconfundible. Como no se trata de efectuar un estudio de esa rama artística, sino de señalar aquello que por algún concepto mereció que la atención de los inteligentes se fijara siquiera unos minutos, enumeraremos a varios de los expositores, cuyo sólo nombre dirá lo bastante a quienes siguen con interés cuanto se relaciona con el desenvolvimiento y progreso de las artes. Así Chaplain, de técnica sabia; Lamer, que en ocasiones se eleva a la severa dignidad clásica; Raimundo Persin, tan cuidadoso del carácter físico; Renato Gregoire, de una ele-

gancia delicada al reproducir los desnudos de efebos y jovencitas; Roty, que es un exquisito; y muchos más: Dupré, Emilio Serafin Vernier, Dropsy, Ponscarne, La Fleur. Sentía el espectador la irresistible tentación de quedarse con casi todo lo expuesto.

\* \*

Para dar idea completa de la manifestación de arte francés, sería necesario ocuparse en las distintas ramas de arte decorativo que estuvieron en ella representadas. Mas no queda ya espacio; tampoco disponemos de él para cuanto en la sección de grabado, en la de dibujos y en la de arquitectura merecía siquiera un comentario, a fin de que se viera que no nos pasó por alto. Y no ya una breve alusión sino un estudio detenido reclamarían los tapices de los Gobelinos que pendieron, suntuosos, de los muros del gran Salón de Fiestas.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.



TAPIZ DE LOS GOBELINOS  
LOUVOIS PRESENTA A LUÍS XIV LOS PLANOS DEL CUARTEL DE LOS INVÁLIDOS



OTTO GUSSMANN. LA ENTRADA DE JESÚS EN JERUSALEN. PLAFÓN DECORATIVO AL TEMPLE EN LA IGLESIA DE HAINSBURG (SAJONIA)

## OTTO GUSSMANN

LA fama actual de que goza Otto Gussmann en el grupo de artistas o escuela pictórica de Dresde, tiene sus orígenes en un hecho curioso y digno de ser mencionado, puesto que ello pone, además de manifiesto, la eterna renovación y progreso de los esfuerzos que el hombre realiza. Cuando un arte no tiene raíces arraigadas en el modo de sentir humano, cuando no está amasado con la sinceridad del pintor, su vida está limitada y por muchos éxitos aparentes que pueda obtener, su cometido y su trascendencia son nulos y se hunde con tanto más estrépito cuanto más alto logró encumbrarse. Que lo difícil es mantenerse en lo alto.

El pintor alemán Hermann Prell fué uno de los artistas que más estruendosos éxitos consiguió en sus empresas; su arte penetró triunfalmente en muchos edificios públicos del imperio como ornato principal de las salas de fiestas y escaleras de honor, museos,

casas ayuntamiento, sociedades corporaciones oficiales, etc. Todo el mundo solicitaba el concurso del pincel de Prell, el pintor laureado y festejado cual héroe de epopeya, que ascendió a consejero privado del Estado y alcanzó honores, riquezas a caudales e influencias en todas las altas esferas oficiales... Y con todos estos esplendores mundanos, estas pompas y exterioridades oficiales no se logró detener la estrepitosa caída de ese arte efectista y teatral.

Era la época en que había alcanzado la cúspide de su esplendor. En la Academia de Dresde prestaba Prell su actividad como maestro, dedicándose a la par a la ejecución de innumerables encargos que no podía el sólo ejecutar. Gussmann fué llamado por Prell en su ayuda. Le reconocía talento y a él confiaba parte de la realización de sus proyectos. Pero sucedió algo inespe-





OTTO GUSSMANN

LAS CANTERAS. FACETA EN LA CASA CONSISTORIAL DE ZEITZ

rado, lo cual ni remotamente entraba en los planes de Prell. Gussmann se reveló pronto una personalidad en el arte monumental decorativo, de tal suerte que sus nuevas teorías y vigorosas doctrinas caían como terribles martillazos sobre la escuela patrocinada por Prell, cuyo arte entraba desde aquel momento en el ocaso definitivo. Bien pronto se dieron cuenta artistas y discípulos que Gussmann llevaba el germen de un arte moderno que renovaba el ambiente y anunciaba una aurora brillante en el arte decorativo monumental. Y acaeció lo inevitable. Gussmann creó escuela, los artistas jóvenes ansiosos de renovación se agruparon en torno de Gussmann. Se sentía el hastío insuperable de aquel arte decorativo híbrido, medio naturalista, medio simbolista y con sus flores y paisajes en parte estilizados extraídos de la fantasía. Las enseñanzas de Gussmann estaban, pues, en el ambiente; alrededor del nuevo maestro se estrujaban los discípulos, y

Gussmann entraba de profesor en la misma Academia, donde pocos años antes entrara como ayudante de Prell, con armas de combate tales que debían acabar con la tradición prelliana.

Al desmoronamiento de ese arte efímero contribuyó Gussmann con sus sanas y bien dirigidas teorías, que formaban su querido ideal pictórico.

El arte denominado decorativo u ornamental ha sido siempre paralelo con el desarrollo y progreso del arte libre, de figura o de paisaje. En el decorado de interiores pompeyanos, en las viejas iglesias bizantinas y sobre todo en los esplendorosos tiempos del Renacimiento, siempre han servido de marco a las figuras, y demás motivos pictóricos, orlas decorativas o motivos arquitectónicos, que armonizaban delicadamente con ellos.

En el siglo pasado rompióse con esta gloriosa tradición introduciéndose la mayor



OTTO GUSSMANN

LA ENSEÑANZA. FACETA EN LA CASA CONSISTORIAL DE ZEITZ

anarquía en unas regiones donde la más pura armonía debía de haber siempre reinado. En una sala destinada al ornato pictórico introducíanse, sin previa división de planos ni madurada armonización de superficies, figuras, paisajes y demás elementos escogidos al azar sin plan constructivo premeditado y lo que es peor: sin sombra de relación con los elementos arquitectónicos del lugar. El error es evidente. Era preciso, para crear un arte decorativo con raíces en la historia, retroceder hacia las fuentes eternas, era necesario recomenzar donde los buenos cánones habíanse abandonado... No es verdadero arte moderno el que rompe con tradiciones consagradas por los siglos, sino el que adapta a estas tradiciones el espíritu y sentir modernos. En este aspecto empezó Gussmann su labor meritoria, consciente de su misión, erguido de santo entusiasmo. El veía claramente trazado el sendero por el cual debía encauzarse el moderno arte decorativo

monumental, y a esta empresa dedicaba sin debilidades ni titubeos todas sus facultades creadoras. Sus innumerables iglesias decoradas en este sentido son un bello ejemplo de la fusión de este ideal tradicional moderno que Gussmann ha proclamado con tan grande ardor. Encerrados en marcos ornamentales y motivos decorativos que parecen engarzados en la arquitectura misma y formar parte íntima de su alma de piedra, pinta Gussmann sus figuras de santos, de ángeles o sus ingenuas alegorías religiosas, de tal suerte que, siendo siempre las figuras lo esencial, su importancia está sabiamente subordinada al conjunto, el cual le resulta de una armonía ideal. Este es el gran saber del maestro; crear un armazón decorativo digno de sus bellas figuras.

Aparte de sus iglesias, merecen también atención preferente sus salones particulares, sus escuelas, cafés y teatros. En todas partes vemos triunfar abiertamente estos principios





OTTO GUSSMANN

LA AGRICULTURA. FACETA EN LA CASA CONSISTORIAL DE ZEITZ

fundamentales. base firme e inconfundible del arte que nos ocupa. Cuando el artista se dedica a la pintura monumental libre, y esto sucede cuando el carácter de sus encargos así lo exige, como una tabla de altar, el frontispicio de una capilla, etc., tampoco deja de ser fiel a sus principios ajustando a sus figuras o sus composiciones al carácter del medio, donde sus obras van destinadas. Sus composiciones son concebidas de un modo concretísimo; sus figuras son firmes y de



O. GUSSMANN. VENTANAL. (CASA MEIROWSKY. COLONIA)

una claridad y comprensión persuasivas. Casi en lo lapidario rayan los suscintos agrupamientos de figuras. Como ejemplo típico de composición gussmanniana hay que citar el cuadro mural con el motivo de *La entrada de Jesús en Jerusalén*. Esta composición está concebida, según el sentir y pensar de los modernos tiempos y con aplicación de las novísimas teorías de monumentalidad y agrupamiento. Los sucesos que en él se desarrollan y los elementos que en él in-



OTTO GUSSMANN

LOS OFICIOS. FACETA EN LA CASA CONSISTORIAL DE ZEITZ

tervienen están hábilmente sintetizados y reducidos a la mínima cantidad. Este principio, con el cual está Gussmann íntimamente compenetrado, forma la médula del arte pictórico monumental moderno.

Obedeciendo a ello ha simplificado el autor los grupos de los elementos componentes, con el fin de intensificar el proceso psicológico de los mismos; el pueblo, las mujeres, los escribas y guerreros están plenamente representados y existen en



O. GUSSMANN. VENTANAL. (CASA MEIROWSKY. COLONIA)

realidad en poquísimos números.

La fuerza dramática de esta obra es conmovedora; una composición casi simbolista; pero con elementos vitales de un vigor incontestable. Este es el secreto de la fuerza arrebatadora de esa obra admirable, de grandes dimensiones materiales, y destinada a la iglesia del pueblecito de Hainsberg, cerca de Dresde, adonde acuden en continua romería los devotos del arte pictórico moderno. Otra obra de gran empuje de



Gussmann, que forma parte de sus últimas creaciones, son las pinturas del vestíbulo de la nueva *Casa Ayuntamiento* de Dresde. Este edificio monumental, donde nada se ha ahorrado en cuanto a arte y buen gusto se refiere, ha sido felizmente coronado con el decorado recientemente terminado del vestíbulo que conduce al gran salón de fiestas. La impresión de conjunto es espléndida y el efecto solemne y distinguido. La concepción es grandiosa y sobria y de una riqueza de detalles armonizando dulcemente con el conjunto.

Fuerza y finura se dan las manos en esta obra completa. Formas ornamentales puras y representaciones simbólicas véanse reunidas. Posee, además, la gran cualidad de



OTTO GUSSMANN

TORSO. ESTUDIO AL TEMPLO.



OTTO GUSSMANN

ESTUDIO DE DESNUDO AL TEMPLO

adaptarse totalmente al carácter arquitectónico de la cúpula, de tal modo, que su superficie cóncava no es alterada por los elementos pictóricos, sino que por medio de una sabia disposición es conservada y acentuada su estructura, valiéndose de un procedimiento pictórico en el que predominan los tonos delicados. Tal resolución de temas monumental-decorativos está completamente de acuerdo con nuestro criterio moderno de aprovechamiento de las formas fundamentales arquitectónicas, las cuales deben, en última consecuencia, ser conservadas claramente.

El efecto de conjunto del vestíbulo está concebido del modo más sencillo; en la planta baja la pared que da acceso



RETRATO DEL PASTOR GUSSMANN, PADRE DEL  
AUTOR (PINTURA AL TEMPLE), POR OTTO GUSSMANN



a la escalera está pintada sencillamente de gris mate y el techo, ligeramente cóncavo, de blanco tenue.

Paredes de mármol liso, de un tono pardo claro, dan la vuelta a la escalera dividida desde el descansillo a la cúpula, mientras las ocho puertas y nichos de las ventanas están cubiertas con un mosaico de mármol de vivas coloraciones, y los arcos finales son acusados sobre fondo negro con estructura lineal clara. Sobre esta base firme con pilastras perfiladas en la pared, se alza majestuosa y esbelta la cúpula en una coloración dorada espléndida.

La bóveda está formada por ocho fajas que van adelgazándose en la subida en medio de los arcos del muro acabando arriba con un círculo. Se componen de una ancha cenefa central que ostentan cortas guirnaldas de flores y frutas, ligadas alternativamente a unos rosetones y cintas en verde mate, y otras cenefas laterales más estrechas con motivos ornamentales ligeros, todo esto

sobre fondo oro viejo. El fondo de las puntas montadas en las fajas es obscuro y deja ver un tronco de árbol estilizado que se encarama por el medio sobre los arcos de los nichos y del cual salen unas ramas simétricas hacia los dos lados. A derecha e izquierda de los mismos se posa un pájaro grande en las ramas.

El anillo de la altura encuadra una pintura circular en la cual parece abrirse el espacio de la cúpula. Sobre un fondo de montaña obscuro y un cielo azul brillante se destaca la figura de una mujer joven y de nobles y resplandecientes desnudeces, erguida de entusiasmo su cabeza. Su cabello ondea al aire puro de la cumbre, el cual hincha a la vez el manto rojo fulgurante de sus espaldas. Este cuadro lleno de vibración da al espacio el punto central necesario, y motiva al mismo tiempo que la cúpula, tornada esbelta, vuelva así a

descender formando un espacio apacible y casi íntimo.

El punto de gravedad descansa sobre las figuras casi de tamaño natural, libremente concebidas y de gran riqueza pictórica que, aparejadas al pie de cada tronco y al lado de cada faja, están ordenadas de tal modo que ellas coronan a la vez los arcos de las puertas y las ventanas. Sobre los arcos se hallan ocho pequeños escudos ornamentales con los lemas: PAZ, EN

PIE DE GUERRA, BENEFICENCIA, ARTE, TRABAJÓ, SACRIFICIO, INVESTIGACIÓN, JUSTICIA. Ellos titulan la significación simbólica de cada grupo de figuras; la cual, no obstante, se desprende claramente de su contenido, sin que la representación artístico-simbólica se anticipe a la representación pic-



OTTO GUSSMANN

VENTANAL EN UNA VILLA



CARTÓN PARA UN VENTANAL. IGLESIA DE EBINGEN (WURTEMBERG), POR OTTO GUSSMANN



tórica. El cuadro central muestra una figura con una cruz alzada, y la inscripción PAZ añade al risueño cuadro todavía la palabra como a concepto determinado. Exactamente igual sucede con los demás cuadros donde la inscripción obra no explicativamente sino como complemento. Llamen la atención preferentemente por su fresca concepción y fantasía los grupos titulados: *En pie de guerra*, *Beneficencia*, *Trabajo y sacrificio*. En el primero está representado un hombre vigoroso a la defensa, mientras otro más viejo le ciñe la brillante armadura. En el segundo una mujer cobija su pequeñuelo en el regazo y le alarga la comida con un cazo a propósito. El *Trabajo* está simbolizado por medio de dos hombres que llevan pesada carga de piedra. El *Sacrificio* por una mujer que cede generosamente su aderezo de perlas y por un hombre en actitud de cortarse la mano con una

espada... Todos estos grupos de figuras son perfectamente corpóreos, sin inclinarse a la avidez de los cuadros realistas, ni tampoco a los esquemas de las concepciones ideales. Son el resultado de la fusión del sentimiento impresionista y del Renacimiento del estilo dirigidos por una potente voluntad creadora. En la ingeniosa creación, así como en la forma y ejecución del total de la obra, se reconoce la mano experta de Otto Gussmann. Es un trabajo de varios años, una obra monumental decorativa de buen espíritu y saber modernos, forma una de las mejores joyas de las nuevas Casas Consistoriales. Otto Gussmann, de origen suevo, es hijo de un pastor protestante y forma parte actualmente del claustro de profesores de la Real Academia de Arte de Dresde.

ANTONIO BADRINAS Y ESCUDÉ.



OTTO GUSSMANN

FRISO EN EL SALÓN-BIBLIOTECA DEL PALACIO DE LA DIPUTACIÓN DE DRESDE



SALVADOR FLORENSA

AGUA VERDE

## LOS JARDINES INSPIRADORES

**H**EMOS paseado multitud de veces por los jardines, indiferentes a su belleza: hemos cruzado sus caminitos en infinidad de ocasiones sin sentirnos interesados. Fué menester que nuestro ánimo se hallara propicio, para que entonces echáramos de ver el encanto de los castaños de abundante ramaje, de los tilos señoriles, y de los geráneos y las clavellinas y los rosales que en los macizos sonrien encantadores en la gama variadísima de sus especies. Pisamos la tierna alfombra de césped, tropezamos con alguna rama juguetona que nos cosquilleó atrevida en la mejilla y oímos el canturreo cristalino de algún surtidor que lanzándose impetuoso a lo alto se desmayaba luego de cansancio, desengañado de alcanzar la altura a que presumió llegar.

Si hubo un tiempo en que nada nos dijo eso, obedecía a que considerábamos cuanto nos rodeaba como algo que no participaba de nosotros mismos. Lo reputábamos ajeno a nuestra existencia, no habíamos aun llegado a comprender que todo tiene su alma; no estábamos preparados todavía para encontrarla en lo que no fuera nosotros mismos.

Los jardincitos caseros, con una palmera en el centro o una araucaria, con las espalderas con mullido de yedra, con algunos cuadros floridos, con grupos de macetas rodeando el pequeño estanque surcado de peces de colores, lo más que nos recordaban eran los juegos infantiles, aquellos días de la niñez en que poner mano en una flor nos estuvo prohibido, en que arrancar un brote cualquiera lo



teníamos vedado. No hablaba aun todo aquello a nuestros ojos. Luego el mundo y con el mundo los libros despertaron lo que llevábamos dormido.

Y primero por la impresión de novedad. luego por sentirse nuestro sentimiento cautivado, ya los espectáculos que desfilaron ante nuestra mirada tomaron un valor que anteriormente no les reconocíamos. Si las rejas andaluzas hicieron que detuviéramos el paso, era para gozar de las combinaciones con que las plantas trepadoras se enroscaban entre los hierros: si en las calles toledanas, pinas y blancas, hacíamos un alto, era para mirar algún balcón con amontonados tiestos repletos de flores, de los cuales bajaba generosamente el perfume hasta el forastero. Se toman por jardines chiquitos que se asoman a la calle y sueltan los tallos juguetones que penden y rematan en capullos unos, que se yerguen otros, que se

arrollan los demás entre las barras forjadas ha siglos o acarician los relucientes pomos donde se ven reproducidos. Y un día entráis

en apartado jardín señorial, donde no llega el rumor de la calle, donde el respeto a la tradición no descompuso la concepción de otro siglo. Aquel día no lo olvidáis. En aquel recinto se os antoja hallar algo retenido, como joya de vuestra bisabuela que se os apareciera en el rincón de una cómoda. Sobre los bojés y mirtos se escurrieron muchos años: las estatuas de divinidades gentiles que ponen el blancor del mármol sobre los verdes, escucharon confidencias que las sorprendieron; el agua de las albercas sirvió de cristal a damiselas para arre-



SALVADOR FLORENSA

ESTANQUE EN FRASCATI



SALVADOR FLORENSA

FLORES EN UN PARQUE

glarse algún bucle rebelde; en la enarenada y pequeña glorieta encañizada creemos aun advertir la huella de un pie breve; los cipreses siguen señalando la claridad esplén-



SALVADOR FLORENSA

QUINTA MONTSERRATE EN PORTUGAL.



SALVADOR FLORENSA

COSTAS MALLORQUINAS





SALVADOR FLORENSA

PARTERRE DE FLORES EN LOMBARDÍA

dente del cielo y los naranjos se anuncian con su penetrante y delicado aroma. Vamos ya recibiendo de las cosas algo que nos era incomprensible, como si paulatinamente se fuesen quitando velos para mostrársenos en la belleza que la carencia de sensibilidad anterior nos privó de advertir.

Transcurrido algún tiempo, nos encontramos confundidos entre la muchedumbre que pasea por los jardines de Versalles, y de repente se agolpa a nuestra memoria la vida de los tres Luíses, y la impresión que nos causa aquella decoración, abre surco profundo y duradero entre nuestros recuerdos. Ya entonces, no es únicamente por el sentido pintoresco, por la hermosura del mundo vegetal, por lo que nos encontramos atraídos. Es que allí entre aquellas frondas, en aquel atildamiento y en aquella suntuosidad, late el espíritu sugerente del gran siglo.

Un artista penetra en cierta ocasión en un jardín. Y siente de él la melancolía que lo

baña. Como tantos otros está en silencio; como tantos otros vive reteniendo algo de aquella época en que manos cariñosas lo cuidaron con esmero. Hacía años que el muro que lo rodea es apoyo de árboles que se fueron echando sobre él para curiosear fuera, en busca de la vida que no llega a aquel recinto. Y el propio muro está resentido; se abomba y algunas resquebrajaduras hacen que haya trechos que ofrezcan inminente ruina. La propia verja de la entrada, ofrécese mohosa, deslucida y si se llega a abrirla alguien, chirría de modo ingrato, cual si lamentárase de que a sus años se la molestara tan irrespetuosamente. Los senderillos están borrados; todo creció a su antojo, abundantemente, confundándose. El pintor sintió que algo de muy hondo se apoderaba de él. Aquel cuadro de abandono, donde la naturaleza recobró sus fueros conservando algo del noble pasado, en que hubo mimo y atenciones para lo que luego se vió desatendido le mostró el alma: la poesía



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



GENELARIFE, POP  
SALVADOR FLORENSA







SALVADOR FLORENSA

PARTERRE DE AZALEAS

allí recogida, sólo comparable a la que se desprende en las salas de alta techumbre del viejo palacio deshabitado, que tiene los balconcitos cerrados, desportillados los sendos jarrones que flanquean las jambas de la puerta, y a punto de caer varios balustres de la baranda que remata el edificio, donde se apoyó muchas veces aquella dama que subía ansiosa a ver llegar, desde lejos, al que acudía, caballero en trotador de corcel, a tomar muchas tardes una jícara de chocolate y un vaso de agua fresca con un panal. La imaginación del artista voló suelta, y aquel paraje que a nadie le decía algo, a él le dijo muchas cosas. Y sintió la necesidad de evocar aquello en el lienzo, tal cual lo veía, tal como a él le hablaba. Los jardines que se consumían en la soledad en que se les dejó, encontraron a quien se apiadaba de ellos, quien consideró injusto que no hubieren pasado a incorporarse a la obra pictórica por sí solos, por su valor expresivo, por la impresión que nos causan, por la vida que unos

revelan, por el dulce recogimiento que otros brindan, por lo que todos conservan de esa paz que sólo los años traen, se diría que tanto al mundo vegetal como al ser humano.

Entre nosotros Santiago Rusiñol fué el primero que restó subyugado por el encantamiento de los jardines españoles. Desde los murientes por lo desatendidos, hasta esotros, donde la majestad señorial los doma; desde los humildes y sonrientes que florecen bajo un sol acariciador y junto a la extensión azul del Mediterráneo hasta aquellos de los claustros catedralicios que rezuman humedad y gustan engalanarse de musgo. Otro pintor también echó de ver los temas que ofrecen los jardines españoles para quien acierta en elegir de ellos el punto de vista y la hora en que mejor muestran su encanto. Este pintor es Salvador Florensa, de cuya labor puede juzgarse por las reproducciones que publicamos de unas cuantas obras suyas.

GEORGES CAUDEL



## CRUCES ARTISTICAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

UNO de los gremios que mayor auge alcanzaron en esta ciudad, en los siglos pasados, fué, sin duda, el de la orfebrería, del que formaban parte los aurífices que constituían entonces un grupo separado dentro del de los plateros, distinguiéndoseles al llamarlos plateros de oro, o de plata o mazonería, según que trabajaban en uno u otro metal. Por fortuna ha llegado hasta nosotros parte muy considerable de la documentación de su archivo, siendo la única salvada de todos los gremios sevillanos, cuyos papeles, tan interesantes, ignórase por completo el paradero. Contando, pues, con aquélla, pudimos aportar numerosos e ignorados datos acerca de su historia en el Prólogo del tomo I de nuestra obra *Ensayo de un Diccionario de artífices sevillanos*, haciendo constar, que, a semejanza de todos los demás gremios, tuvieron capilla en la iglesia del

convento Casa Grande de San Francisco, donde celebraban sus fiestas, especialmente, la dedicada a su patrono San Eloy o Eligio, bajo cuya advocación poseyeron también hospital para los cofrades enfermos. Reuníanse

se todos los años en la mencionada capilla para elegir los cargos de Alcaldes y Priostes, así como para celebrar los exámenes de los aprendices que aspiraban a oficiales, y por tanto, a que se les considerase aptos para abrir tienda. Para que se juzgue de la consideración social de que disfrutaron los plateros sevillanos, bastará decir que en las Ordenanzas de la Ciudad, recopiladas en tiempo de los Reyes Católicos, se hace referencia a disposiciones emanadas, del Consejo en el año de 1376, con otras posteriores de los reyes D. Juan II y Don Fernando y Doña Isabel; que para ingresar como aprendiz había que probar la limpieza de sangre, ser casado.



CATEDRAL DE SEVILLA  
CRUZ REGALADA POR EL ARZOBISPO PEDRO GOMEZ BARROSO

no amancebado, ni renegado, ni de mala fama y haber aprendido con un maestro; pero, como no bastasen tales requisitos, para que se les considerase aptos, sometíaseles a una prueba práctica, que era la siguiente: Consérvanse aun cuatro libros que contienen dibujos de objetos litúrgicos y de joyas, bien de oro bien de plata, según que el aspirante había de ser examinado como aurífice o como platero de plata. Tomaba éste en sus manos un puntero, e introduciéndolo entre las hojas abría el libro y estaba obligado a labrar la alhaja diseñada que le correspondía en suerte, en el obrador de uno de los cónsules. Desgraciadamente, los libros primitivos de dibujos, que sirvieron para exámenes en el siglo xvi, no existen, siendo el más antiguo de fines del xvii. ¡Qué diferencia, dijimos ya en otro lugar, de estos diseños a los del gremio de

plateros de Barcelona, en el siglo xvi, reproducidos en la obra del Barón Davillier! (1). Y que los sevillanos los tuvieron también de aquella época no hay duda, pues, en una

(1) Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne.

declaración del platero Andrés González, en el pleito seguido por él contra Juan Tirado, en 1701, consta que los primitivos fueron desapareciendo poco a poco, porque los

diseños eran de alhajas difíciles y los sustituían con otros de sencilla ejecución. Entre las prerrogativas y privilegios concedidas al gremio de orfebres por nuestros monarcas, debemos citar la Ejecutoria del Emperador, fecha en Madrid a 30 de Septiembre de 1556, para que los maestros plateros y sus mujeres pudiesen vestir sedas sin contravenir por ello a lo dispuesto en las Reales Pragmáticas; *por ser arte el que practicaban y no oficio*. «porque si el artífice platero primero no saue ni entiende el arte de geometría para la proporción de la longitud y latitud de lo que labra e no saue el arte y sciencia de la prespectiua para el dibujo y retrato de lo que

quiere obrar e si no saue y entiende el arte y sciencia del arismetica para el numerar y entender los quilates y valor del oro y la plata y perlas y piedras y monedas no puede ser artífice ni platero... y por tanto con mucha razón



CATEDRAL DE SEVILLA CRUZ PATRIARCAL CON ESMALTES



los derechos hacen muy gran diferencia entre oficio y artificio.»

D. Felipe III, por su cédula fechada en Madrid a 6 de Julio de 1619, ganada en contradictorio juicio, del Concejo de la villa de Salvatierra de Álava, declaró: que los artífices plateros y otros artes entrasen en sorteo para ejercer todos oficios de justicia honoríficos y tocantes a los hijosdalgo; y Felipe IV los exceptuó de contribuir como premio para el

vestimiento de soldados, si no por vía de gratuito donativo, suplicándose a cada uno como a los nobles. El arte de la platería demostró en todas ocasiones el amor a nuestros monarcas, mostrándose reconocido a las mercedes de ellos recibidas, atento a lo cual, en todo regocijo público de proclamaciones, o natalicios de reyes y príncipes, así como en las visitas con que algunos de aquéllos honraron nuestra ciudad, tomó muy activa parte, solemnizando tales acontecimientos con la mayor ostentación, así como en los festejos con que se celebraban las victorias de nuestras armas u otros acontecimientos memorables, ya profanos ya religiosos, de muchos de los cuales

corren relaciones impresas. A fines del siglo XVII comienza la decadencia para el arte de la orfebrería sevillana, que presagiaba su total ruína, a lo que contribuyeron las influencias extranjeras y el mal gusto que invadió todas

las esferas artísticas, prefiriéndose a las obras sólidas y grandiosas, los caprichos de las revesadas y endebles filigranas, a cuya labor se dedicaron muchos, a despecho de otros, que permanecieron fieles a las buenas tradiciones, olvidadas completamente por sus sucesores, hasta desaparecer por completo en los comienzos del siglo XIX, una tan bella como importante industria artística a cuyo esplendor contribuían poderosamente los lapida-

rios, horadores de perlas y esmaltadores, produciendo un asombroso número de alhajas aplicables a las necesidades del culto principalmente, al adorno de las casa y al atavío de las personas, no solo de la capital, sino de las ciudades andaluzas y a las nacientes del Nuevo Mundo.

Así no es extraño que después de las depredaciones sufridas, de las muchas joyas que han sido fundidas en estos últimos siglos para labrar otras *más a la moda*, aún contemos con un verdadero tesoro en alhajas de oro y plata, como el que posee nuestra Catedral, cuya historia y descripción ocuparía un grueso volumen, bien interesante por cierto. Pero ya que esto no nos sea posi-

ble, nos limitaremos en el presente artículo a tratar de las cruces procesionales, y a las que se aplican a las *mangas* (voluminosos artefactos con que el mal gusto de fines del siglo XVII sustituyó los sencillos *velos* que de ellas pen-



CATEDRAL DE SEVILLA \* CRUZ DE FRANCISCO MESINO

dían), como las que se ostentan a la pública veneración en manos de los sacerdotes, pues su valor artístico bien lo merece.

Entre las varias cruces patriarcales de *manga*, tres son las que hemos elegido como más importantes; que se conocen con los nombres de *la de Mesino*, *la de cristal* y *la de esmaltes*.

Llámanse así la primera por ser obra del platero Francisco Mesino, y es hermosa alhaja, de traza tan severa como elegante y de ejecución esmeradísima. De este artífice consumado, sabemos por Cean, que hizo las urnas para las reliquias de San Eugenio y de Santa Leocadia, que se veneran en la Catedral de Toledo (1569-1592), y que en el de 1579 vino a esta ciudad tomando parte en el concurso convocado por nuestro Cabildo eclesiástico para la obra de la Custodia, y como se eligiesen los diseños del famoso Juan de Arfe, aquella Corporación gratificó a Mesino con 1000 reales según libramiento fecha 8 de Julio de 1580 «por lo que trabajó en lo tocante a la custodia».

Buena acogida debió encontrar en Sevilla porque aún permanecía aquí en 1587, pues en 6 de Marzo de dicho año dispuso el Cabildo que se pagase a Mesino la cruz

(refiérese el acuerdo a la de que venimos tratando) «si la dá en 800 ducados acabada con el brazo que le falta en toda perfección» (1). Por último, según el referido Cean, debió fallecer hacia 1594 gozando de gran cele-

bridad. La cruz que de él se conserva en nuestra Basílica, es patriarcal, de plata sobredorada, y mide desde la terminación de su vástago hasta su extremidad superior 110 centímetros y su brazo mayor tiene de largo 54. Su traza y adorno más participan del severo estilo grecorromano, a la manera de Herrera, que del risueño y ostentoso plateresco, tal como lo sintieron e interpretaron aquellos insignes artistas del reinado del Emperador. Los dos cuerpos arquitectónicos, con su cúpula rebajada, que le sirven de asiento, revelan al primer golpe de vista su singular pericia, ya en los bellísimos altorrelieves de sus ocho compartimientos, como en todos los demás pormenores esculpidos y cincelados magistralmente. Tan solo en los extremos de los

brazos de la cruz, en su remate superior y en las partes centrales, donde se halla el crucifijo, tiene sencillos adornos.

(1) Acta capitular de 6 de Marzo de dicho año. Archivo de la Catedral.



CATEDRAL DE SEVILLA

CRUZ DE CRISTAL DE ROCA

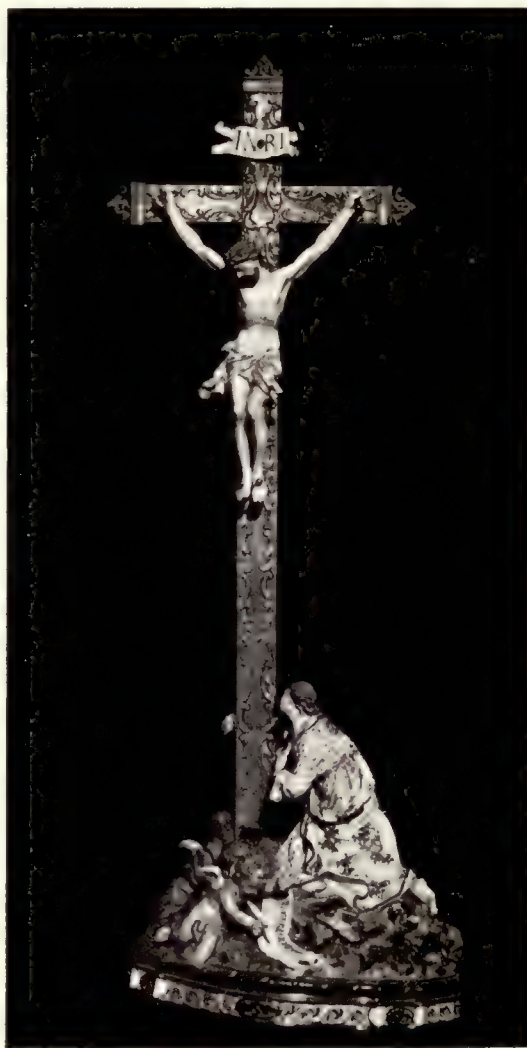


La segunda de las cruces patriarcales conócese por *la de cristal*, porque los centros horizontales de sus dos brazos y los del mástil son de cristal de roca, excepto los extremos que contienen trozos de mármoles rojos, todo ello engastado en elegante montura de plata sobre dorada, obra que conceptuamos algo posterior a los dos cuerpos arquitectónicos y al vástago que sostiene a éstos, cuya primorosísima ejecución revela a un ignorado gran orfebre de mediados del siglo xvi, amaestrado en el estilo plateresco. Mide de alto 109 centímetros por 42 de largo el brazo mayor.

Llaman a la tercera *la de esmaltes*; y por su mérito corre parejas con esotra, que acabamos de citar, aventajándola en que todas sus partes datan de la misma época y proceden del mismo artífice, delatando su traza y ornatos a un orfebre que florecía a fines del primer tercio del siglo xvi, que aún llevaba en su mente el recuerdo de las filigranadas cruces góticas de la anterior centuria. En cambio, el bellísimo cuerpo arquitectónico que le sirve de asiento es del más puro gusto plateresco y los altorrelieves que lo adornan de exquisita ejecución. Todas las partes planas de la cruz están enriquecidas de esmaltes azules rehundidos (*champlevés*) cuyos dibujos sencillos y delicados son de menudos trazos de plata,

resaltando sobre los citados esmaltes azules opacos. Tiene de alto 104 centímetros por 42. En las cruces procesionales de mano, merece el primer lugar, cronológicamente considerada, la cruz de oro con esmaltes translúcidos.

donación del arzobispo sevillano D. Pedro Gómez Barroso, que ocupó la silla hispalense a fines del siglo xiv. Cuando hemos leído su descripción en los inventarios antiguos de la Catedral, nos ha producido verdadera pena el considerar los atentados de que ha sido objeto, comparando lo que fué primitivamente con lo que es en la actualidad. Llamaremos la atención de los inteligentes acerca de los seis camafeos griegos y romanos en que rematan los brazos de la cruz, algunos de singular mérito, y en los esmaltes translúcidos con bustos de santos pontífices y obispos, únicos que se han salvado, y que ocupan los seis compartimientos en forma como de repisa, que sostiene la plata-forma en que está el



CATEDRAL DE SEVILLA  
CRUZ CON FIGURAS DE PORCELANA DE SAJONIA

grupo de figuras, las cuales debieron también estar esmaltadas, como cada uno de los seis espacios en que se halla dividido el pie, el cual contiene varios asuntos religiosos habilmente cincelados a los que faltan por completo los esmaltes. Tiene de alto 0'52 X 0'25.

Alhaja de gran valor intrínseco é inapreciable por el artístico, es la cruz llamada



CATEDRAL DE SEVILLA. «LIGNUM CRUCIS» DE CONSTAN-  
TINO. DONATIVO DEL ARZOBISPO DON ALONSO FONSECA





CATEDRAL DE SEVILLA  
«LIGNUM CRUCIS». DONACIÓN DE CLEMENTE XII

*Lignum Crucis de Constantino.* Toda ella es de oro con adornos relevados y esmaltados. En este ejemplar manifiéstase la transición del arte gótico al estilo plateresco. Debió ser labrada a fines del siglo xv por un consumado maestro. Fué donación del Arzobispo D. Alonso Fonseca, Tiene de alto 43 centímetros. De muy elegante traza, aunque un tanto adulterada, es la *Cruz verde* con tal nombre conocida, porque las partes planas que la forman y los extremos son de cristal de aquel color. La mitad de esta alhaja que sirve de asiento a la cruz propiamente dicha, es de transición del arte ojival al estilo plateresco, bellamente cincelada y repujada y aquella es de fines del xvi o de la primera

mitad del siglo xvii. Mide 0'48 mts. de alto.

Otro *Lignum Crucis*, que procede del Pontífice Clemente XIV, y que en su origen se veneró en una montura de plata, la cual fué substituída por la de oro macizo en que la vemos, fué obra del artífice sevillano Antonio Méndez, en los comienzos del siglo xix, obra que acredita su pericia y buen gusto, lo mismo en las figuras de los ángeles que sostienen la cruz, como en el elegante pedestal de estilo Luis XVI que sirve de base.

Por último, como objeto de gran valor artístico, mencionaremos el bellissimo crucifijo de porcelana de Sajonia con la Magdalena arrodillada al pie, obra perfecta en su género, cuya procedencia ignoramos.

J. GESTOSO Y PÉREZ.



CATEDRAL DE SEVILLA.

LA «CRUZ VERDE»



R. A. SCHRÖDER

VESTÍBULO CON PINTURAS MURALES Y ESCULTURAS

## ARTE DECORATIVO

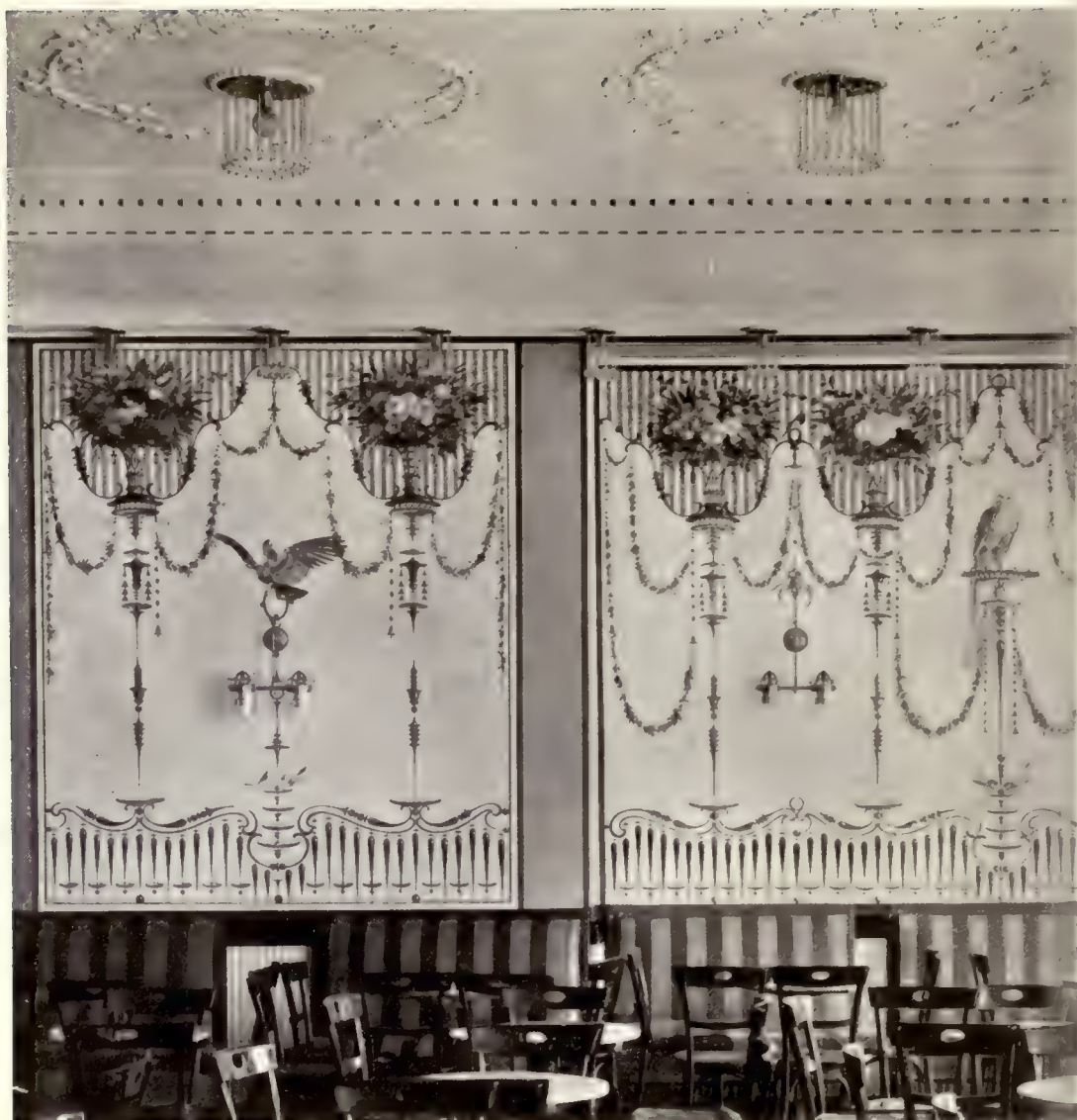
PARA LO VENIDERO

EL problema de las artes aplicadas era uno de aquellos que antes de la guerra preocupaban a quienes se entregan a estudios de estética relacionados con las artes menores. Verdad que no preocupaba desde solo el aspecto de la belleza; se quería que esta prevaleciera como elemento decisivo para conquista de mercados. Ya se habían percatado los industriales, si no todos, los más de ellos, por la cuenta que les traía, de que no es suficiente que un objeto, una estofa o una chuchería cualquiera estén perfectísimamente elaborados para imponerse a la gente, pues es de necesidad añadir a esto que tengan una buena proporción, aquellos que esta circunstancia permi-

ten, y una coloración entonada aquellas manifestaciones como las textiles en las cuales el feliz maridaje de tintas tanto contribuye a halagar la mirada y, por consiguiente, a despertar el deseo de poseer lo en que hallan complacencia los ojos.

Las artes decorativas merecían la atención no sólo de los aficionados y los artífices, sino también de los gobiernos, a los cuales se les hizo entender que era una cuestión nacional de tanta monta como la que más, ya que afectaba a la esfera del trabajo, y de resolverla con mayor o menor prontitud, con fortuna o desacierto equivalía a asegurar una fuente de ingresos o a permitir que hubie-





KUSTCHMANN

SALÓN DE MÚSICA DEL KERKAU PALLST

ra otro país que de la desidia o incapacidad se aprovechara para ganar mercados extranjeros, por atender cuidadosamente a imprimir belleza a las producciones industriales.

Cuando la Exposición Universal de París, de 1900, se estaba en el período en que, con el pretexto de buscar un estilo, —se consideraba que sin esto no cabía redimir de la insubstantialidad a las artes decorativas.— se habían lanzado muchos a romper con el buen sentido, y la línea curva, por excepción empleada con criterio sano, se apoderó de muebles y de

todo otro linaje de trabajos. Como nolo regulaba la sindéresis, como sea que ni a los tirones surgía aquel estilo que se pretería encontrar, cual si esto naciera de un deo voluntario y no de la concreción del espíritu general, del ambiente reinante, o de una poderosa personalidad creadora que señale un camino por donde luego otros sigan como adeptos, no tardó en llegar el instante en que se advirtió lo irracional de una tendencia de, por huir de lo corriente, caía en el mal gusto por lo general, ya que a la exageración de la



«UNO PAUL

SALÓN DE RECEPCIÓN EN EL VAPOR MERCANTE «GEORGE WASHINGTON»

se inclinaba la mayoría, conforme es de rigor. Una buena lección se desprendió de aquel certámen para quienes pudieron, con serenidad, juzgar de la ruta en que iban a estrellarse quienes anhelaban un estilo moderno, sin meditar como habían de alcanzarlo. Claro que la epidemia se salvaba tal o cual artista, por serlo de temperamento, que le hacía repeler lo ilógico; pero así y todo, lo que privaba oscurecía esos contados esfuerzos personales.

Se quiso ir a resolver el problema atacándolo de raíz, o sea en las escuelas especiales, y como ocurre en semejantes casos, no siempre se logró por eso que fuese satisfactorio el remedio. Ya Inglaterra había visto en el siglo XIX que era por ahí por donde convenía apretar; y así lo hizo, a más de consagrar sumas importantes en convertir en verdaderos centros de consulta museos especiales. En 1835 ya aquel Parlamento disponía una encuesta, resultado de la cual fué la declaración: «Los dibujos empleados en las manu-

facturas inglesas demuestran una ausencia deplorable de gusto y de conocimientos artísticos. Desde este punto de mira Inglaterra está bajo una dependencia absoluta del extranjero a causa de la pobreza de los dibujantes del país. Francia posee una superioridad evidente para todas las industrias donde el arte puede ser empleado». Esa encuesta dió por consecuencia la creación de la Escuela normal de dibujo de Somerset-House, adjunto a la cual hubo un Museo, a la vez que se organizaban conferencias públicas. De esa medida y de otras que se tomaron en etapas sucesivas, se obtuvo la sorpresa que causó en la Exposición Universal de 1878 lo producido en orfebrería, mueblaje, cerámica, bordados, blondas y tapicería por las ciudades mas importantes de Inglaterra.

En el continente se tardó algo más, a pensar en eso. Cuando la verdadera lucha empieza es después de la última Exposición Universal celebrada en Francia. La algunos años des-



pués verificada en Bruselas, la únicamente de artes decorativas efectuada en Turin, la concurrencia de los artistas bávaros en París, son los momentos culminantes de la contienda empeñada. Todas esas manifestaciones fueron pretextos para que, en el terreno de las artes aplicadas, cada pueblo atrajera el interés de los otros respecto de lo que salió de sus talleres. No era solo por la gloria por lo que se acudía, se iba, además, por clientela, mediante el reclamo de la exhibición.

¿Quién no recuerda cuanto se escribió cuando los artistas de Munich concurrieron al Salón de Otoño, del año 1910? No es cosa en este momento de reproducirlo. Pero para el espectador reflexivo, bien se echó de ver lo que en el fondo de ello existía.

Si, entre los problemas que apasionaban, era uno ese de las artes decorativas. Y se comprende, al pensar que el desarrollo de estas y el perfeccionamiento a que lleguen, ha de ser, para el pueblo que lo consiga, de innegables beneficios económicos. Investigaciones no han faltado, consultas no se han echado de menos en algunas naciones. Y en medio de la tragedia mundial, no dejaron de escucharse voces, de los países que se batan, recordando que no es cosa de olvidar, para lo

venidero, a las artes decorativas, clamando porque se cuide de ellas, no en sus manifestaciones suntuarias, sino en aquellas que satisfacen cotidianas necesidades prácticas.

A propósito de esto, se ha escrito con muy buen juicio, en Francia, acerca de lo que en ella vino sucediendo:

«Se impuso, a fines del siglo anterior, recurrir a los artistas cuando un gran movimiento de opinión llevó la moda al arte nuevo. No podía soñarse con dirigirse a los dibujantes de modelos industriales. ¡Conocían solamente los estilos! Se vió entonces surgir una nueva clase [de decoradores. De lo alto

se apeó al desgraciado artista, extraviado en los Salones: de abajo subió el artesano ambicioso. Los artistas abrieron sus filas, para lanzar al aficionado enemigo del oficio — ¡con su causa y razón! — que se improvisó fundidor, orfebre, o ceramista. Las damas del gran mundo se mezclaron en eso, y se asistió a la bancarrota del estilo moderno, que retardó veinte años la vuelta a las formas originales. Des-



BRUNO PAUL

SALÓN DE THE EN EL KERKAU PALLAST

pués, el tiempo hizo su labor. Los creadores de modelos nuevos, capaces de realizarlos o suficientemente familiarizados con la respectiva técnica para dirigir la ejecución hasta el menor detalle, han dado a luz un arte



BRUNO PAUL

VESTÍBULO DE LOS ALMACENES DE VEREINIGTE WERKSTATTEN FÜR KUNST IM HANDWERK

decorativo completo y diverso, dedicándose a todas las ramas del arte industrial: ebanistería, tintorería, orfebrería, papeles pintados, joyería, aparatos de iluminación, trabajos en hierro y madera esculpida. Realizaron excelentes tipos de belleza. Lo que no hicieron, fué objetos de uso corriente».

Añadía el publicista:

«Tengamos el valor de proclamarlo. El arte moderno ha restado un arte de vitrina, de zócalo y de repisa. El decorador tendió a realizar una obra personal, individual, repudiando no solamente la copia —sobre lo que nada hay que decir— sino aún la influencia, la inspiración colectiva, sin la cual no cabe que un estilo pueda formarse ni difundirse». Y terminaba declarando que lo que se hizo con miras al porvenir fué perdido para la generación del día.

En el campo de las artes aplicadas, la contienda proseguirá entre las naciones, cuan-

do depongan las armas aquellas que ahora las blanden. Se echa de ver eso, por lo que se respira aún en los países que están bajo las preocupaciones de la actual tragedia. Sufrió la lucha un compás de espera entre las artes que florecen en tiempos de paz; pero se retornará a ella con no sospechado ahinco, tanto por orgullo nacional como por egoísmo. Ya en Francia, se ha considerado un deber exclamar: «Superar a Alemania en el terreno del arte aplicado es una de las necesidades de lo venidero. Se hace indispensable que París recobre en todas las modalidades de ese arte la superioridad que le es reconocida aún en las artes preciosas y en las de la industria elegante que se ocupa del indumento femenino». Y coincidiendo con Enrique Clouzot, cuyos son los párrafos citados inmediatamente antes que esos, exclama el escritor a quien ahora aludimos: «Entre nosotros, la obra de arte decorativo se limita a un ejemplar único o se



edita en número reducido. Se produce para colecciones, no ejemplares usuales».

Y un crítico tan autorizado como Mario Vachon, que ya en 1899 publicaba, después de misiones oficiales que tuvo encomendadas, el volumen *Pour la défense de nos industries d'art. L'instruction artistiques des ouvriers en France, en Angleterre, en Allemagne et en Austrie*, ha estampado últimamente, en el libro que intitula *La Guerre artistique avec l'Allemagne*: «Caemos en muy grave y muy peligroso error, al considerar la producción de las industrias de arte alemanas exclusivamente como un *camelot*; cual una mercadería de cualidad muy inferior, fabricada en vista de la baratura y para la exportación; aquella mercadería donde la ley inglesa hacía aplicar, a manera de sello infamante «Made in Germany». Esta generalizada apreciación no reviste exactitud. Persistir en ese prejuicio fuera tanto como imitar al avestruz que esconde la cabeza detrás de una piedra, creyendo de tal suerte librarse del peligro que le amenaza. Cuando el interés y el amor

propio andan comprometidos, los industriales de Alemania son capaces de producir verdaderas obras artísticas, pudiendo, a menudo, sufrir la comparación con las industrias de arte de cualquier país, sea el que sea».

Que no es cuestión que se deje de la mano y que hay quienes, perspicaces, echan de ver la trascendencia que entraña, lo confirma cuanto hasta aquí resta expuesto, a lo que se debe adicionar la petición hecha por otro escritor francés encaminada a que sean enviados a las distintas naciones europeas, y aún a América, artistas decoradores que formen concepto de las condiciones de las habitaciones del país, y así señalar cual sea la decoración que en cada caso corresponde.

Lo que manifestado queda, tiende únicamente a llamar la atención en España, donde las diversas industrias artísticas gozan [de] prestigioso abolengo, de lo mu-

cho que por ellas, para lo futuro, se desviven en otras partes. Algunos museos extranjeros como South Kensington y Cluny, y varios los de los Estados Unidos, fueron reuniendo, desde hace años, producciones de arte decorativo español. Esos ejemplares fecundan luego la labor de sus respectivas industrias, que nos importan, sin que aquí se repare que fuimos, con más frecuencia de



KARL WALSER

PINTURAS MURALES

lo que es dable suponer, quienes les facilitamos los elementos iniciales, para lo que después nos maravilla. Con dificultad acertamos a distinguir que, bajo la apariencia de originalidad, existe algo tomado de nues-



ÁNGULO DE UNA SALA DE  
CONVERSACIÓN, POR BRUNO PAUL





BRUNO PAUL

INTERIOR

tro tesoro de un tiempo e inspirado, por lo mismo, en viejas manifestaciones del arte español, que ha sido sabiamente interpretado, como hice constar en una ocasión, por una técnica moderna: tal acontece, por ejemplo, con determinadas arquillas vienesas, cuya filiación, a poco que sean analizadas, se advierte que deriva de los castizos vargueños de la provincia de Toledo; tal ocurre con las coloraciones de pañuelos de bolsillo, que nos mandaba Inglaterra y que están tomadas de nuestra industria textil popular; tal ofrécese, también, en algunas joyas, que, con todo su aire moderno, no son más que interpretaciones de maestros orífices iberos. Y así por el estilo.

Sin negar cuán necesaria y provechosa puede ser la consulta a lo que se produce en

el extranjero, bueno fuera que no se ciñera a ella la indígena, en evitación de crear de reflejo. Habríase de imponer que el punto de partida para elevar el nivel de nuestras artes menores se apoyara antes en el tradicional que en el espíritu ajeno, para que así el proceso resultase lógico, persistente, y, por lo tanto, más característico; lo que fuera tanto como responder a nuestro modo de sentir, facilitando con ello el florecimiento a que cabe llegar. Del inmenso caudal que poseíamos, no desapareció, por fortuna, aun todo. Algo y aun mucho guardamos.

Si en todo momento sería oportuno aprovecharlo, pocas conyunturas como la presente para que el beneficio que nos reporte sea el que cuadre. Prevengámonos para lo que ha



BRUNO PAUL Y R. A. SCHRÖDER

SALÓN-TOCADOR

de venir, al normalizarse la situación de los mercados mundiales. Que tengamos en casa cuanto necesitemos, y que lo tengamos con sello propio. Además, procuremos que en lugar de abrir nuestros puertos y nuestras aduanas a la importación extranjera, exportemos a otras tierras lo sobrante de lo que produzcamos. Que si responde a verdadero carácter español, téngase la plena seguridad de que merecerá excelente acogida bajo otro cielo.

No hay que considerar ni a nuestros artistas ni a nuestros obreros del día incapaces de realizarlo: antes al contrario, han condiciones de sobra para competir con los más despiertos de otros países y aun superarlos. Esto, por dotes de raza. Pero las cualidades nativas hay que encauzarlas, hay que conducir las, mediante una dirección inteligente, al logro de una producción en la cual se aunen el arte y el mecanismo perfecto. A los proyectistas

se les debe familiarizar con lo que producimos, en otros siglos, en los diversos órdenes de las artes aplicadas y a quienes han de convertir en realidad cuanto otros conciben. hay que educarlos tanto para el dominio del oficio como para despertarles el sentimiento

de la responsabilidad en su labor. El obrero, no ha de considerar el trabajo un castigo, ni sin trascendencia. Llevemos a su ánimo la convicción de que, cuanto sale de sus manos, es una ofrenda a la patria, es un esfuerzo en favor de ella y que, por lo tanto, entre los que luchan por enaltecerla no ocupa él, cincelador o platero, encuadernador o ceramista, un nivel más bajo. Si acertamos a convencerle de esto, habremos ganado mucho

y a la vez él acudirá al taller con la satisfacción que es reconocido el valor de su trabajo en el grado que cumple. Laborará a gusto, y se reflejará esto en el mejor resultado de lo que ejecute.

Cabría tal vez objetar, que esa disposición espiritual del obrero, colaborador en la producción artística, hay que ir la suscitando desde un principio: en las escuelas. Ha de hacerse comprender desde niño, que toda suerte de trabajo bajo se enno-

blece por el gusto con que se realiza; y que, sea cual sea la actividad en que uno se ocupe, se contribuye a algo tan elevado como el bienestar general, del cual participamos todos.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.



BRUNO PAUL

INTERIOR



## ECOS ARTISTICOS

LOS cuadros aquí reproducidos, todos ellos de autores españoles, pertenecen a la colección que adquirieron los señores Bou para llevarlos a América y abrir un mercado constante a los pintores de nuestra nación. De tal modo pretenden que se ensanche la acción de los más notables artistas y a la vez se admiren sus producciones, saliendo a competir en el extranjero con los de otros países europeos, que también buscan la manera de que sean conocidas sus pinturas en lugares que pueden ser apreciadas y remuneradas en relación al mérito artístico que posean.

Son todas las naciones de entre aquellas donde las artes se cultivan, que han comenzado a darse cuenta de que importaba atender a los artistas, facilitándoles en el extranjero ocasiones de ser conocidos. Los propios Gobiernos, en algunos países, cuidaron de eso y ayudaron con subvenciones a realizarlo. A la iniciativa particular deben los artistas españoles la exportación

de sus producciones. Es algo, aunque no todo, ya que el Estado habría de considerarse obligado a dar a conocer en el mundo la labor de nuestros pintores y escultores, que es de lo

poco en que es posible que rivalicemos con lo procedente de otras partes. Sin preferencias de escuelas, antes con el mayor eclecticismo, eligen los mentados señores Bou las obras que acuden a solicitar de los artistas españoles, y de ahí que puedan mostrar la variedad de la producción de nuestros pintores y de las respectivas tendencias.

Con solo echar una ojeada a los cuadros que acompañan a esta nota, se echará de ver eso enseguida, pues no caben obras más diametralmente opuestas. Ahí está esa linda

*Infantita de Aragón*, de don Francisco Pradilla, el ilustre autor del cuadro *Doña Juana la loca*, y cerca tropezamos con las *Majas de rumbo*, de don Nestor Fernández de la Torre, pinturas que son el polo la una de la otra; ya que la última está concebida y ejecutada en esa corriente en la cual lo arbitrario triunfa con tal de que responda a un sentimiento decorativo el conjunto que se obtenga, y la de aquel otro



FRANCISCO PRADILLA

INFANTITA DE ARAGÓN. SIGLO XV

artista corresponde a la escuela tradicional con las cualidades que es fuerza tenga, habiendo salido de los pinceles de quien la firma. A esa tendencia encaminada a mostrar la



MAJAS DE RUMBO,  
POR NESTOR



anécdota pintoresca mediante tipos que acusen la raza, pertenecen *La Susana*, de López Mezquita, y *Vendimiadoras*, de Juan Cardona. Y a este grupo se puede afiliar el *Segoviano*. Pintura donde tan solo se buscó dar una sensación de cosa amable es el intitulado *La joven del gato*.

EN LA CATEDRAL DE BURGOS.—Durante los trabajos que se efectúan en ella, a fin de reforzar el nuevo muro que da a la capilla del Santísimo Sacramento, se han descubierto restos de un sepulcro y un gran ventanal gótico de tracerías algo parecidas a las que se ven en el fondo del vestíbulo que conduce al vestuario de los señores canónigos.



JUAN CARDONA

VENDIMIADORAS



LÓPEZ MEZQUITA

LA SUSANA

UN NUEVO MUSEO. — En la ciudad de Cambridge — Estado de Massachusetts — ha sido inaugurado el «Fogg Art Museum», donde se ha reunido multitud de esculturas indas, griegas, romanas y del Renacimiento italiano y una importante serie de pinturas de escuelas italianas. Son de citar: un retablo de Spinello Aretino; un *San Fabián*, que se reputa de Melazzo de Forlì; un interesante tríptico de Nicolás de Fuligno; una *Santa Familia*, de Pinturicchio; y un plafón, *La Adoración de los Reyes Magos*, de Cosimo Tura, que formó parte de un tríptico, del cual otro de los plafones está en la colección Robert Benson, de Londres, y el otro pertenece a Mme. Garner.



JOSÉ LLASERA

LA JOVEN DEL GATO

## † JOSÉ GESTOSO

CUANDO nos disponíamos a mandarle las galeradas del artículo que de él publicamos en este fascículo, nos enteramos, con el dolor consiguiente, de que el día 27 de Septiembre había fallecido en su casa de Sevilla.

Los conocedores de la fecunda y valiosa labor realizada por don José Gestoso, saben de sobra cuanto representa esa pérdida para la cultura patria. Entre quienes por ella trabajaron sin desmayo, merece lugar distinguido el ilustre sevillano; que fué de los primeros que cuidaron de enaltecer las industrias artísticas españolas del pasado, recabando que se las otorgara una consideración que sólo les concedían los fervorosos de las cosas

de arte, que un tiempo fueron reducida falange. A fin de probar documentalmente su abolengo y el brillo que alcanzaron aquellas ramas del arte, se metió el docto profesor de la Escuela de Artes y Oficios, de Sevilla, en los archivos en busca de noticias, y así consiguió sacar del olvido en que yacían muchos nombres de artistas y artífices de los que florecieron en la capital andaluza desde el siglo XIII al XVIII. Para esto revolvió, con paciencia ejemplar, cuantos legajos le podían proporcionar elementos para el trabajo que emprendiera y que llevó a cima con un entusiasmo que le permitió no desfallecer durante tan prolijos rebuscos.

Además, sevillano de corazón, consagró



parte de su laboriosidad a estudiar y describir los monumentos más importantes de su ciudad natal y las obras de vario linaje que atesoran, y también como sevillano, y a más como amante de la cerámica, prestó su valioso concurso para reanudar la tradición en la fábrica allí establecida, de la cual, durante unos años, fué el director artístico.

Trabajador infatigable, desmintiendo con ello la leyenda de la pereza andaluza, la enumeración de las obras que deja escritas fuera larga, por lo que nos limitaremos a señalar algunas de ellas: *Pedro Millán*, ensayo biográfico-crítico del escultor sevillano de este nombre; *Sevilla Monumental y Artística*, historia y descripción de todos los edificios notables de aquella ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ella se conservan: *Guía artística de Sevilla*; *Historia de los barro vidriados sevillanos, desde sus orígenes hasta nuestros días*, obra premiada por la Real Academia de la Historia; *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Su última obra ha sido la *Biografía del pintor sevillano Juan Valdés Leal*.

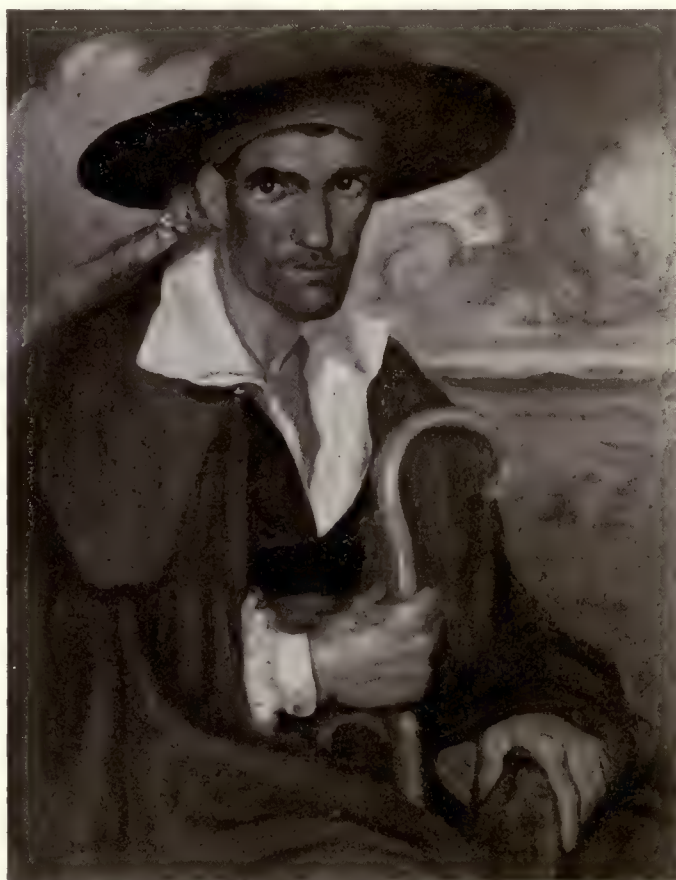
No hay que olvidar, tampoco, la abundante serie de artículos, algunos de ellos ver-

daderas monografías, que insertó en diarios y revistas, entre otras *MUSEVM*; que desde un principio se aseguró la colaboración de tan autorizada pluma.

Los grandes merecimientos del finado no pasaron por alto; no cabía, en efecto, que pasaran inadvertidos y así fueron muchas las corporaciones que se honraron en contarle entre sus miembros. Era correspondiente de las Reales Academias Española, de San Fernando y de la Historia; profesor de «Concepto del Arte e Historia de las Artes decorativas», de la Escuela de Artes y Oficios, de Sevilla; Académico secretario general de la de Bellas Artes, de la misma ciudad, vice-presidente de la Comisión provincial de Monumentos; y pertenecía a la Sociedad de Anticuarios de Francia, a la Británica Arqueológica de Londres y a la Hispánica, de Nueva York.

Ha perdido *MUSEVM* un eximio colaborador, cuyo recuerdo perdurará entre cuantos guardamos siempre profunda y respetuosa admiración al hombre sabio y caballeroso, al amigo que nos alentó en la obra que

realizamos y a la que se quiso sumar, así que se le indicó que se trataba de dar a conocer el arte patrio en sus varias manifestaciones. Descanse en paz quien tanto enalteció a su país.



CRISTOBAL BOU

FRANCISCO, TIPO SEGOVIANO



ALBERTO MARTINI

ILUSTRACIÓN PARA LA «DIVINA COMEDIA»

## UN ILUSTRADOR ITALIANO. ALBERTO MARTINI

**N**ACIÓ, el mes de Noviembre de 1876, cerca de Treviso: en Oderzo. Tuvo la fortuna de que su único maestro en arte fuese su padre, muerto hace algunos años, el cual era un concienzudo copista de pinturas antiguas, retratista no exento de mérito—por más que excesivamente modesto—y buen profesor de pintura. Cuidó éste, en los años infantiles, con inteligente ternura, de

los primeros e inseguros ensayos de dibujo de su hijo, pues mezcló sagazmente el elogio alentador, pero no adulador, a las correcciones y a los consejos, con que el nativo entusiasmo del vivaz rapazuelo por el dibujo cobró alientos y se purificó para en adelante; pues el dibujar equivalía para él a corretear por el campo, a buscar flores y a perseguir y coger mariposas con la sutil re-



HANS ST. LERCHE

RETRATO DE A. MARTINI



decilla. Ya hombre y consagrado completamente al arte, ha conservado el don, entre otros estimables, de cultivar el dibujo; venciendo merced a ejercicio constante, franco y seguro, sin jamás ser en demasía rápidamente fácil y manteniéndose una viva y siempre renovada alegría del espíritu.

Su naturaleza de intelectual apegado a la fantasía y su visión de analista minucioso predispusieronle a sentir intensamente la influencia de Durero y de otros maestros antiguos alemanes, que presto los museos y las colecciones de estampas de la ciudad veneta brindaron a sus ojos. Fué para él una revelación y un apasionamiento, que acabó por una verdadera saturación estética; la cual, si de una parte impidió un desarrollo más rápido y decisivo de la individual originalidad de Martini, teniéndolo por más años sujeto al vasallaje del bá-



ALBERTO MARTINI EL ARTISTA NORUEGO HANS. ST. LERCHE

varo Sattler, cuyas obras poseen un rejuvenecimiento del antiguo y por lo tanto característica forma nacional del arte cincuentista de los ilustradores tudescos, aprendió a conocer y amar durante los muchos meses que en 1898 pasó en Munich, — de otra contribuyó no poco a perfilar bien y a dotar de agilidad y firmeza algunas espontáneas dotes de observación y de reproducción del natural, que pres-

tan hoy singular atractivo a sus dibujos, en los cuales la mirada se detiene largo rato, encontrando viva complacencia en desenrañar todos los pormenores que forman un armónico conjunto complejo.

La primera serie de catorce dibujos, que expuso en Venecia, en 1896, con el título de *Le corti dei miracoli*, ejecutados, los más, antes de los dieciocho años, revelaba, en la eficacia plástica de las figuras de los mendigos, un grotesco romanticismo



ALBERTO MARTINI

OFELIA



NOCTURNO DE CHOPIN,  
POR ALBERTO MARTINI



pintoresco, un artista ya en plena posesión de sus medios técnicos, y que en la concepción y la composición de las escenas descubriase, con lucidez consciente, cuanto pretendía evocar gráficamente sobre el papel. La inspiración se resentía, literariamente, de Víctor Hugo; pictóricamente, de Callot; pero la técnica minuciosa y expresiva, revelaba pronto el influjo tudesco, tanto que, al exhibir Martini estos dibujos

en Munich, los bávaros festejaronle como a un compatriota.

La influencia germana y más de una vez particularmente *sattleriana*, aparecía aún en las dos series del *Poema del lavoro*; de las cuales, la primera fué expuesta en 1898 en Turín, después en Roma y San Luis de América y la segunda en 1899 en Venecia y más tarde, con gran éxito, en Munich, Berlín y Londres. Estos dibujos, de una factura más amplia, más segura y más robusta que la de sus comienzos, y una imaginación a veces lúgubremente macabra, otras grandiosamente épica, desenvuelta con hábiles acordes en la actitud penosa de los hijos de la gleba y los solemnes espectáculos de la naturaleza, acusan en el autor una mente cultivada, que si ama dejarse conducir por la visión poética,



ALBERTO MARTINI

LA BELLA EXTRANJERA (MUSEO DE BRUSELAS)

sabe, además, sumirse en las meditaciones filosóficas y sociales, sin caer en enfática exaltación política, que ninguna relación guarda con el arte.

Luego, primero por orden de un editor, poco después por voluntad propia, se puso en contacto con dos poetas esencialmente italianos. Alberto Martini emancipábase así de toda obsesión para encontrar plenamente su personalidad. Ciertamente los diecinueve di-

bujos, entre los de fin de capítulo y las láminas aparte del texto, que, a petición de Vittorio Alinari, de Florencia, ejecutó hace algunos años para ilustrar cinco o seis de los cantos del *Inferno*, de Dante Alighieri y poseer con todo dotes nada comunes de eficacia inventiva y de composición decorativa, presentaban resquicios para más de una censura, porque no solamente revelaban frecuentemente la carencia de una suficiente madurez creadora y de una suficiente elaboración figurativa, sino la ausencia de un criterio común, seguro y preciso, en la evocación gráfica de las varias escenas infernales.

Ilustrar la *Divina Comedia* es cosa, en verdad, para acobardar al artista más resuelto. Aun estando dotado de una inteligencia vivaz, aguda y de no común cultura literaria,

cual ocurre en Martini, dar forma plástica a las sublimes visiones dantescas, conservando íntegras la potencia dramática y la intensidad sugestiva, requiere, con todo, una larga y lenta elaboración espiritual, que no permitía mucho el mosconeo de la continua solicitud del editor toscano, presa del deseo febril de terminar pronto tan importante publicación. Que resultado hubiera podido alcanzar Martini en la ilustración del glorioso poema, lo demuestra la hermosa composición por él dibujada para el veinticuatroésimo canto del *Purgatorio*, que un imprevisto disenti- miento con el editor impidió que fuese pu- blicado. En ella a la gran habilidad con que está concebida en conjunto la escena y a la sapiente briosi- dad, merced a la cual están dibuja- dos con amorosa delicadeza y exac- titud anatómica los cuerpos esque- léticos de las *om- bre che parean così rimorte*, añádense la eficacia expresi- va del bulto delga- do de Forese, la ex- quisita gracia de la actitud de las figuritas femeni- nas y la evidencia del borrascoso mo- vimiento de toda aquella gente que en el cuadro de los golosos, pasa, bajo la mirada de Dante.

*E per magrezza e  
per voler leggiera.*

Es en la ilus- tración de la *Sec- chia rapita*, la cual puede, sin duda alguna, conside-

rarse como la obra más varonil y más impor- tante de su primera manera, que Alberto Martini ha tenido campo donde alardear de todo el conceptismo de su calurosa fantasía y de toda la pericia de hábil, minucioso y agradable dibujante a la pluma.

La obra que iba a decorar era esta vez es- cogida por él, le complacía mucho y era, en su mordaz y abundante jovialidad, admira- blemente apropiada a la singular aptitud de su ingenio; que, junto a la visión trágica y macabra, afirmada hasta entonces, sobre todo en el *Poema del lavoro*, posee una vena es- pontánea e ingénua de humorismo; la cual ha podido fácilmente mostrar al comentar, en sus dibujos, con gran libertad y descar-

tando la parte ba- juna o excesiva- mente lúbrica, las ágiles octavas del poema hero-cómi- co de Alejandro Tassoni.

Inspirado en él, trazó, en diversos tamaños, no me- nos de ciento treinta composi- ciones, donde mezcló las más típicas figuras de los burlescos gue- rrreros a las ale- gres escenas de paródica mitolo- gía ideadas por el alegre e imagina- tivo poeta mode- nés. Aun mante- niéndose Martini siempre en la misma tónica, no dejó, tal vez, de inventar algo por cuenta propia, como, por ejem- plo, aquel diver- tidísimo museode



ALBERTO MARTINI

VISIÓN



la encarnizada batalla entre los limítrofes de los dos pueblos rivales.

Artista cerebral, de fantasía satírica y dibujante analítico y minucioso, y atraído por los símbolos de la alegoría, Martini, al revés de la mayoría de los ilustradores modernos, no busca de ningún modo la modernidad realista, sea graciosamente elegante, sea rudamente brutal; pero, en cuanto a la técnica, le gusta valerse de los contrastes de impresionista *virtuosità*, de la mancha oscura de sepia con toques de blanco, que tanta frescura da a la resolución de los efectos de luz y de la fugacidad de los movimientos. Esto explica porque no se resiente, en manera alguna, de la influencia de los dibujantes de viñetas contemporáneos y se acerca, en cambio, a los maestros del

pasado que adora y estudia sin cesar. Ello da a su arte, las más veces, un carácter de particular nobleza estética, y también en la mayor alegría y en la maliciosa sensualidad de la inspiración, lo hace más apropiado, —con tal no toque a lo espontáneo de la inspiración,— para interpretar los poetas, las tragedias o las novelorías fantásticas, que a los novelistas

que ponen en escena la vida cotidiana; y le hacen más adecuado a representar los hechos del pasado o que se desarrollan fuera de una precisa noción del tiempo y de lugar, que los aspectos efímeros del incesante y frívolo variar de la actualidad.

Una visión, del todo nueva, más refinada

y de una sensualidad sutilmente perversa, amargamente satírica o teatralmente simbólica, ya en parte advertida en una deliciosa serie de *Ex-libris* y de viñetas decorativas, se afirmó en una docena de composiciones, de las cuales solamente algunas han figurado en la Exposición de Venecia 1905 y en las de Milán de 1907. He aquí los títulos: *La morte della giovinezza*, *La parabola dei ciechi*, *Le tre grazie*, *La Vergine venduta*, *Sant'Agata*, *L'amante abbandonata*,



ALBERTO MARTINI

MURANO

*La bella veneziana*, *La venere dissepolta*, *La visione dell'amante morta*, *La bellezza della donna*.

En ellas, tan inesperadamente diferentes entre sí, por más que idénticas en su inspiración macabro-sensual-satírica, la imaginación del dibujante, iniciando una segunda más intensa y preciosa, se presenta vigorosamente personal, apesar de lo que afirmó al-



ALBERTO MARTINI

ILUSTRACIONES PARA LA «SECCHIA RAPITA»

gún crítico que, por encima de todo, quiso descubrir entonces en Martini una inmediata derivación de Feliciano Rops y de Aubrey Beardsley. Se puede admitir sin reparos que Martini pertenece a la misma particularísima moderna categoría de los artistas aristócratas y de más o menos buscada y voluntaria pervisión cerebral; pero debe añadirse, acto continuo, que, por la concepción y la factura de sus dibujos a pluma, apártase de aquellos dos, pues si como el aguafortista



A. MARTINI. ILUSTRACIÓN PARA LA «SECCHIA RAPITA»

belga, es realista y voluptuoso, para afrenta de los demás, no deja él de ser íntimamente sano; y se diferencia del ilustrador inglés, idealista, anormal y de tendencia y costumbres un poco morbosas.

Por aquel tiempo, Alberto Martini ejecutaba una alegoría de la guerra rebosante de épica grandiosidad y de poderoso movimiento, no obstante sus reducidas dimensiones; muchas elegantes y finas decoraciones para el exterior e interior del libro y se daba a co-



nocer como pintor con un pequeño tríptico al encausto, el cual, tanto en la representación, monocroma y sugestivamente fantástica, como en aquel capricho voluptuoso del encuadramiento en negro y oro, habla de modo singular y de apreciable excepción entre tantos repetidores de motivos propios y ajenos que acuden a las exposiciones de arte. Entre estos, era ello como un lenguaje nuevo, todavía no muy bien articulado y además pronunciado en voz muy baja y comprendido por muy pocos; pero, lo repito, enteramente desconocido y personalísimo.

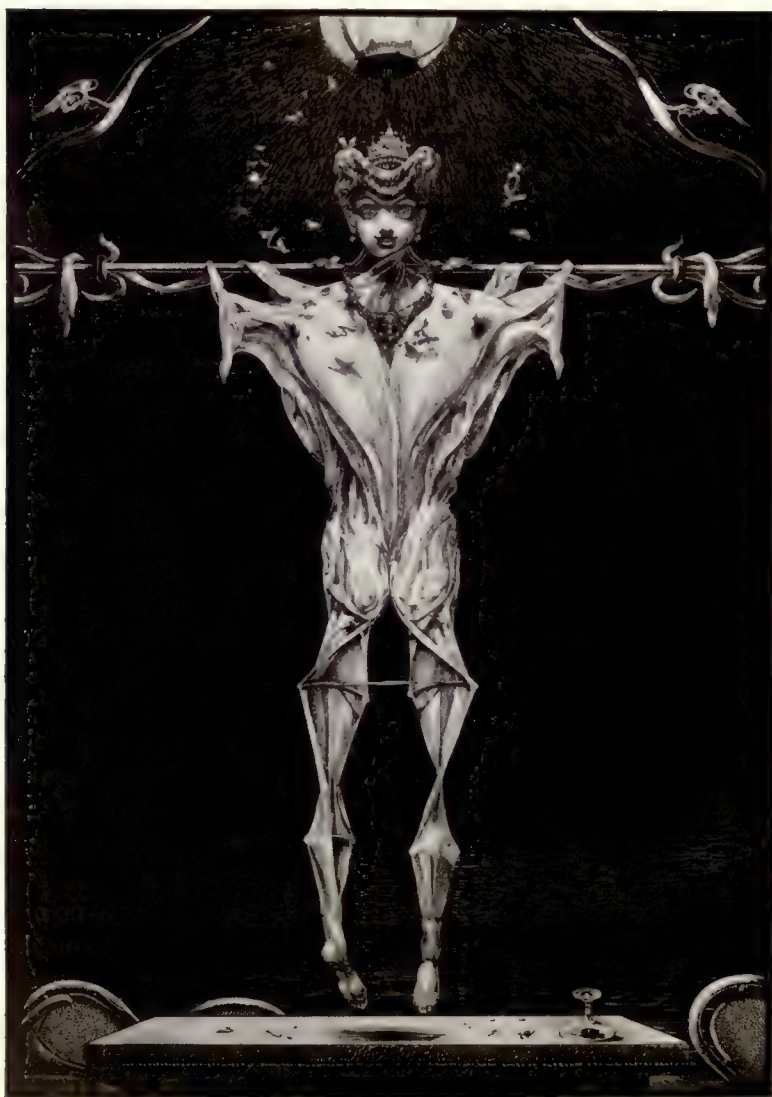
Una elegantísima composición, exhibida

en Milán el año de 1906 con el título *Nocturno di Chopin*, mostraba un aspecto de gracia y distinción y de sentimentalismo poético, que si no sospechados del todo en el humorístico dibujante de la *Secchia rapita*, en el trágico del *Poema del lavoro* y de la *Allegoria de la guerra*, en el voluptuoso y macabro de la *Bellezza della donna* y de las *Tre grazie* por quienes hacía tiempo no indagaban con amor su múltiple y varia producción, no por esto dejaba de ser menos evidente.

Y este aspecto reaparecía vago y seductor en otras composiciones que siguieron poco

después, como *Murano*, *L'addio*, *Il gatto*, *Al balcone* y *La bella straniera*, adquirida por el Museo de Arte moderno de Bruselas, o como la *Visioni di tramonto e di notte*, expuesta en el año de 1911 en Roma, todas las cuales tienen por fondo la laguna veneciana surcada de góndolas.

El garboso humorismo alegre de la ilustración de la *Secchia rapita* tornaba de nuevo, — unido a una perfección de forma tal vez jamás alcanzada, — en los dibujos para *Vert-Vert*, — el briosísimo poema setecentista de Graset, donde están narradas las jocosas travesuras de un papagayo, charlatán y mal educado, de un convento de monjas — y en las ilustraciones, de grotesco sabor pompeyano arcaico, para la traducción italiana de una comedia de Terencio.



ALBERTO MARTINI

LA BELLEZA FEMENINA

En donde, en esta segunda manera, ha dado Martini, a mi juicio, la medida de que es capaz su extraordinario talento de comentarista gráfico de un gran escritor, y de sentencioso y ultra sugestivo resumidor de la fantasía de sus concepciones, es en los ochenta dibujos, grandes los unos, pequeños los otros, que hizo para ilustrar la *Storie straordinarie*, la *Storie serie e grottesche* y las poesías de Edgar Allan Poe. Su imaginación,

puesta en íntimo contacto con la del genial escritor americano, mientras le intensificaba y pulía sus dotes, acertó sagazmente a renunciar, al igual que en las bellísimas composiciones para los poemistas en prosa de Stephane Mallarmé, al sentido de sensualidad que exalta y triunfa en tanta parte de su obra anterior y posterior; en la inteligencia de que ello sería inoportuno para comprender y hacer comprensible a los demás la esencia del idealismo de Poe, a la más



A. MARTINI. ILUSTRACIÓN PARA EL «COLOQUIO CON UNA MOMIA», DE POE



A. MARTINI. ILUSTRACIÓN PARA LOS «CUENTOS EXTRAORDINARIOS», DE POE

remota sombra sensual.

Mirando una tras otra las composiciones en ese autor inspiradas es posible admirar la fantasía de que ha hecho alarde Martini al sintetizar en una impresionante representación en blanco y negro la esencia o el aspecto más típico de cada novela.

¿Qué idear, en efecto, de más avasallador, en su visión de los condenados a buscar sin descanso el desfilar de la inquieta muchedumbre de una gran

ciudad, para aplacar el invencible remordimiento de una secreta sed de venganza?

¿Qué de más sugestivo que la evocación de Ligeia Morella Berenice y Eleonora, angélicas y demoníacas, enigmáticas y fatales y, por turno, vencidas o vencedoras de la muerte?

En las restantes composiciones inspiradas en Poe, se encuentran siempre admirablemente transportado de un arte al otro aquel misterio, aquella espeluznante terribilidad, aquella delirante



exaltación del visionario y a menudo aquella caprichosísima conjunción de lo horrible y lo grotesco que constituyen el singular hechizo de los escritos del genial y desventurado poeta y novelista de Baltimore.

La relación profundamente espiritual que mantuvo Martini con Poe durante cerca de tres años, no podía menos, siquiera durante

algún tiempo, de influir en sus ulteriores trabajos de ilustrador, y verdaderamente se echa de ver, no sólo en los dibujos velados de misterio y de macabra crueldad por él ejecutados para dos caprichosas novelas, la una del inglés Perceval Landon, la otra del ruso Valerio Brusow, sino también en la ilustración, asimismo de cuidada y sabia factura y de innegable originalidad, para *King Lear*, *Hamlet* y *Macbeth*, en la cual semeja haberse

propuesto poner de manifiesto los enfermos y fríos aspectos de crueldad, ferocidad y alucinación de las tragedias shakesperianas.

Las obras más recientes de Martini, esto es, la decoración, de rico aspecto policromo recordatorio de las decoraciones de los códices antiguos, para el *Castello del sogrio*, de Butti; el autorretrato, el retrato de quien

firma estas líneas y el de Hans St. Lerche, de incisiva factura y penetrante observación psicológica, reflejada en la fisonomía; y las ilustraciones, deliciosamente exquisitas, voluptuosamente maliciosas a veces, caprichosamente fantástica otras, para las *Fêtes galantes* y *Parallèlement*, de Verlaine, semejan

iniciar el preludio de una tercera manera, en

la cual al blanco y negro, en que, exceptuando los cuadros, habíase mantenido fiel hasta aquí, se añade al color.

\* \*

Hace tiempo que alguien, al escribir sobre Martini, se creyó obligado a recurrir, para explicarse la nota erótica y macabra de algunas de sus composiciones a la hipótesis de sus extraordinarias aventuras de amor y de dolor, con lo que dió prueba de una excesiva superficialidad. Por lo que a mí se refiere, desco-



A. MARTINI. ILUSTRACIONES PARA LOS POEMAS EN PROSA, DE MALLARMÉ

nozco si Alberto Martini ha tenido aventuras tristes o alegres fuera de las corrientes, ni el saberlo me interesa, porque tratándose de un cerebral, en el sentido más justo y selecto de la palabra, sé bien que, aunque las hubiese tenido, su influencia hubiese sido muy escasa. si no del todo nula en sus creaciones estéticas. No; no tuvo jamás necesidad de sacar

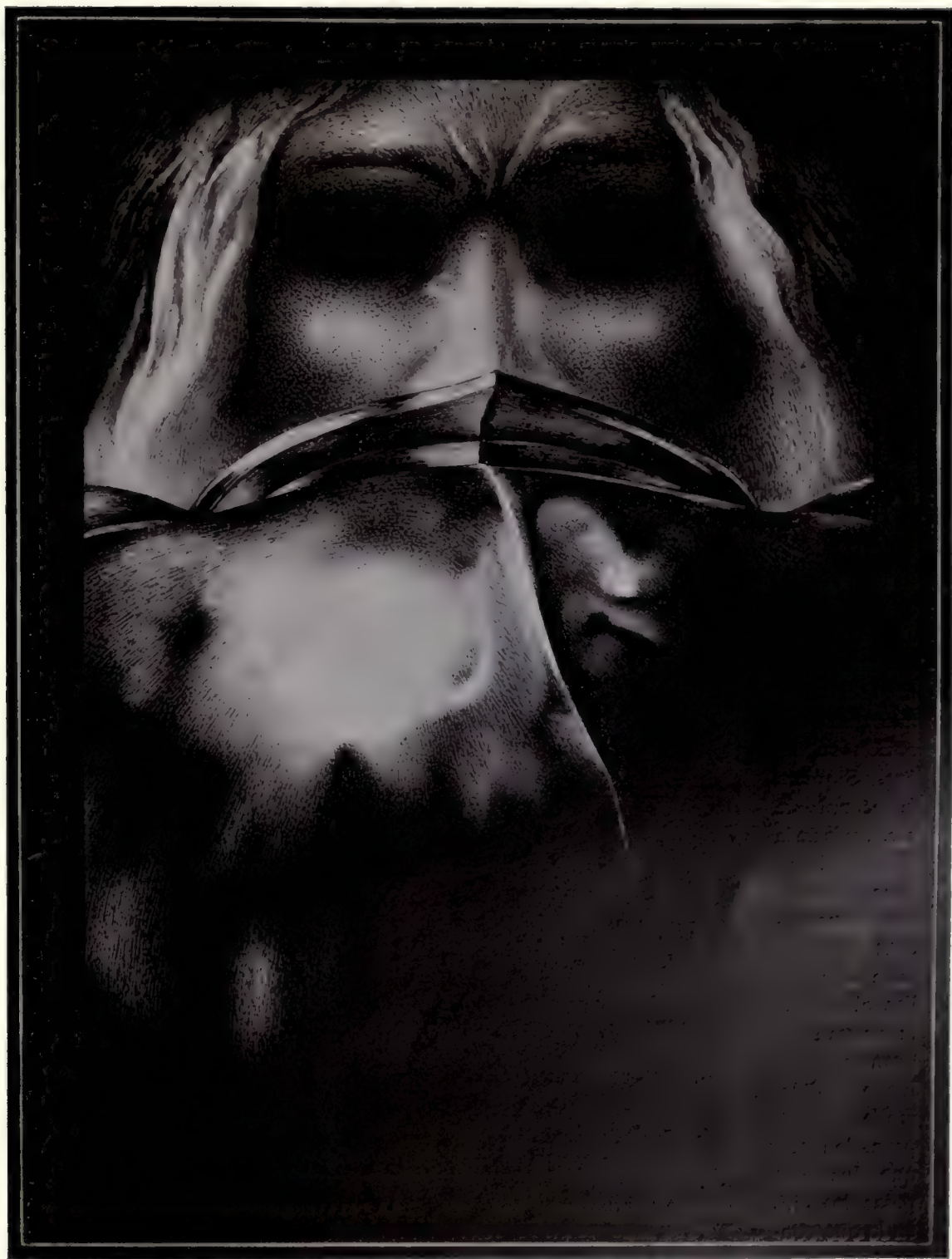


ILUSTRACIÓN PARA «AMLETO»,  
POR ALBERTO MARTINI



los motivos directamente de la vida real, como tampoco para dibujar un desnudo femenino, en lo que sobresale, le fué necesario ponerse frente a un modelo. Es Martini uno de aquellos individuos en quienes las verdaderas aventuras son de orden puramente intelectual y desarrolladas en la substancia gris. Las mayores aventuras de su vida de artista las halló en la lectura de un poeta festivo como Alejandro Tassoni, de un novelista fantástico como Edgar Allan Poe, de su trágico intenso como William Shakespeare, de un lírico apasionado como Paul Verlaine.

Artista personalísimo, bien merece que por esta cualidad, que son contados los que la renunen, sea conocida su labor. Siquiera se echará de ver, a más de la posesión de un talento singular, como acierta a adaptarse a aquellas obras que le prestan los asuntos, que luego él desarrolla sobre el papel de modo que fuerza a posar los ojos en lo que condensó en líneas y juegos de luz y sombra. Al pasar la mirada por las reproducciones de las obras que acompañan este trabajo de presentación del artista, bien se advertirá que

el autor es inconfundible, que deja en sus creaciones una huella profunda de su temperamento. Desde este punto de mira, es como se impone que sean juzgadas las producciones de Alberto Martini, el cual, entre sus compatriotas, acierta a conservar de modo tan penetrante, esa individualidad suya, que a nadie se parece de cuantos le rodean y que a todos a la meditación obliga. Puramente cerebral su labor, respondiendo a la idea de quien la concibe, sea que produzca por

cuenta propia, sea que nazca del pensamiento ajeno que él evoca, existe algo de inexplicable en sus composiciones, que despiertan al momento el interés.

Cuando son legión aquellos que fácilmente se dejan arrastrar por alguien que goza de popularidad, por lo que le imitan, deseosos de ella, sin advertir que en arte la de reflejo se extingue pronto y solo queda la que se recaba sin mediación extraña, bien está que haya quien busque

en sí mismo los medios de expresión que acuerden con su idiosincrasia y la refleje sin valerse de elementos de prestado.

VITTORIO PICCA.



ALBERTO MARTINI

LA CALAVERA DE YORICK

## EL DIVINO MORALES

CUMPLIENDO una vez, al fin, con lo preceptuado por el Real Decreto de creación del Patronato del Museo del Prado, se celebró en Madrid, el mes de Mayo, una Exposición de pintura del famoso artista extremeño del siglo xvi. Las gracias, por ello, al señor Lázaro Galdeano, miembro del Patronato, iniciador feliz de la Exposición, que sólo logró celebrarse por ser, entre tantas otras dotes del señor Lázaro, el entusiasmo, un entusiasmo *a todo trance* por el viejo arte español, la nota suya más característica.

En la organización, en el acopio de las tablas, en la catalogación y en la exposición misma de las obras acopiadas, el éxito no pudo ser reconocido de la misma manera. Mas no creo misión de la crítica periodística juzgar a los hombres, sino contribuir a que el público vea más y vea mejor las obras de arte, dándole aquellas indicaciones que parezcan oportunas, declarando, eso sí, la convicción honrada de quien escriba, sin consideración alguna a lo que llaman *respetos humanos* los escritores ascéticos.

No todos creyeron, además, que un artista como Morales, al fin, un manierista, un arcaico (aún en su tiempo), y un pintor devoto en puridad, ganara gloria al verle juntos varios o muchos o demasiados de sus temas tan poco variados, tan repetidos: los Ecce Homos, los Nazarenos, las Quinta-Augustias...: ni sé si todos celebrarán en consecuencia, que demos aquí toda gloria y honor a un artista que opinarán muchos que tan sólo pertenece a la Historia.

Al pedir la benevolencia a mis lectores, piensen que la Historia del Arte no es Historia de cosa muerta, sino todavía viva, pues las viejas cosas de ella, no solamente *se saben* por referencia de historiadores, sino que todavía *se ven*, todavía se gozan, y así España se conoce más y mejor, y los extranjeros comienzan a conocer algo más y a querer algo al menos a España, por la incontaminada virtud de las obras de arte, particularmente

las del arte más castizo de nuestras pasadas centurias: ya que la España de la edad de nuestras gestas europeas, que tantas seculares y odiosas rivalidades nacionales sembraron, dijo por la pluma de sus escritores y por el pincel de sus pintores todo su pensar y todo su sentir, y que lo escrito en idioma castellano los extranjeros de hoy lo pueden conocer poco, y sí lo pintado (por el contrario) puesto en el idioma universal del Arte, que no exige traductores ni intérpretes.

Y es cosa curiosa ver cómo ahora en Europa (ese ahora, antes de la guerra) gustan más los artistas españoles, más españoles, más castizos; y cómo por un fenómeno de sugestión gustan más, aun a los más indiferentes en materia religiosa, los más religiosos, los más hondamente devotos, los místicos nuestros en particular. De Santa Teresa sabido es que hay monografía entusiasta de escritora inglesa socialista; del Greco, nuestro místico del pincel, y de Mena, nuestro escultor devoto por excelencia, se han publicado monografías notables por críticos que figuran en España al lado de enfrente de los ideales religiosos castizos.

En tales casos (con más o con menos razón), como ahora en el caso del *divino* Morales, es la sinceridad, la ingenuidad honrada, la hondura del sentimiento, la delicadeza verídica en su manifestación artística, lo que sedujo a nuestros contemporáneos, incrédulos o católicos, como es o fué el secreto de la popularidad de aquél o del otro artista entre sus coetáneos, en todo correligionarios del mismo.

La crítica de Arte hace años que dejó de ser un repaso de los defectos e incorrecciones y un resumen de los aciertos. Ahora nos importa poco la *caligrafía* y sus tildes, buscando el alma en la obra, y sobre todo en la ejecución y factura de la misma. Incorrecto, amanerado Morales, amanerado dos veces, por sí y por ser un *manierista* (como todos los artistas italianos, flamencos y españoles





LA SAGRADA FAMILIA, POR MORALES.

*Propiedad del Conde de Albiq. (N.º 14 : 69 X 59 cm.)*



LA MAGDALENA, (DE UN IMITADOR DE MORALES,  
por 1600.) De la Clerencia de Salamanca. (N.º 2: 104 × 87 cm.)



de su edad), merece todo entusiasmo por haber sido sincero y sinceramente delicado en su labor; por haber llevado siempre su tímido pincel por una vibrante y afanosa inspiración devota manejándolo siempre con la sensibilidad y la ternura más dulces y exquisitas. En Morales no hay otra cosa hermosa que la sensibilidad, la dulzura y la emoción de la factura. Los valores técnicos, los valores intelectuales y los valores de testimonio histórico de las cosas de su tiempo son igualmente insignificantes.

Por la ternura, las obras de Morales, que el comercio repartía por España en vida suya, le conquistaron una fama misteriosa y evidente. Tan misteriosa, que no se sospechó al principio ni hoy se sabía cierto su nombre (quiero decir si el *divino* fué el pintor Luis Morales o el no mejor conocido pintor coetáneo Cristóbal Morales); pero tan evidente la popularidad, que en vida suya se vieron tablas devotas de su mano por todas partes, y en Extremadura y en Castilla y fuera se imitó a Morales por exigencias de los devotos de su arte: en las generaciones inmediatas y en las subsiguientes, en un siglo y en otro... Aun hoy día, orientados por las trochas y caminos más opuestos al ideal del *divino* Morales, se siente su influencia, más que la de nadie, en artista contemporáneo tan insigne como Julio Romero de Torres, y su paisano, el extremeño Hermoso, no deja de deberle algo también.

Los escritores de Arte de las pasadas centurias ya nos hablaron de la constante imitación del género Morales, tan popular, aunque menospreciado en los cenáculos de los pintores. Y la pasada Exposición confirmó esta misteriosa supervivencia del arcaico Morales por la virtud popular inmanente de su emotiva dulzura. La Exposición nos mostró en extraña mezcla Morales auténticos (algo más de media docena), y *Morales* del siglo xvi, *Morales* del siglo xvii, *Morales* del siglo xviii, *Morales* del siglo xix y *Morales* del siglo xx, y algunos tan hermosos como el San Francisco (3.º) y el San Pedro de Verona (4.º), correspondientes al último grupo, que

(salvo errores de Iconografía sagrada: ¡los clavos, en la estigmatización del querubín de Asís!, por ejemplo) son cosa notable de un pintor de ahora, que bien merecería que se supiera su nombre.

Se publicó, sin embargo, apenas abierta la Exposición, un catálogo de brevísimas pa-peletas, con un estudio preliminar que no se refería concretamente a las obras expuestas, sino a la Exposición en general, y con un buen número de excelentes fotograbados. En éstos tan sólo dejaron de reproducirse cinco cuadros, entre estos cinco algunos de los más notables: uno no catalogado, por venir tarde al Museo y el de la Catedral de Madrid, en absoluto los dos mejores de la Exposición.

Esos dos, precisamente, más uno que es también de lo más notable de Morales y de lo más auténtico, y que por llegar algo más tarde se hizo la tontería de no exponerlo, vamos a darlos aquí reproducidos, a la vez que todos los demás verdaderos Morales de la Exposición: que no merece *MUSEVM* ciertamente la triste suerte de otras dos notables revistas ilustradas que reprodujeron solamente (una de ellas), o casi solamente (la otra) los seudos-Morales del concurso (!).

Faltaba en el catálogo la apreciación de la autenticidad de cada cuadro; lógicamente, pues, parece natural que, cual se quiso hacer en la Exposición Goya de 1899 y en las Exposiciones Greco, de 1902 y Zurbarán, de 1905 (estas dos en el propio Museo), se hubieran excluido las obras francamente no auténticas.

A corregir esta falta créime en el deber de acudir, en la Prensa, pues, al fin, miembro soy (aunque modesto) del Patronato del Museo del Prado, y miembro electo fui (aunque dimisionario y dimisionado o dimiso) de la Comisión organizadora del concurso; y ante mis discípulos de las clases de Historia del Arte, en la Universidad y en el Museo acostumbro (como es debido) a decirles honradamente lo que creo verdad, en la más escrupulosa investigación histórica.

Al efecto *catalogué* en artículos de *El Debate* (del 14 y 17 de Mayo) todas las tablas de la Exposición, diciendo sin ambages mi



LA VIRGEN DE LA RUECA, por MORALES.  
*Del Ermitage, San Petersburgo. (71 X 52 cm.)*





LA MADONNA, POR MORALES.

Propiedad de D. Tomás Curiel. (N.º 13 : 74 X 55 cm.)



LA VIRGEN DEL PAJARITO,  
POR MORALES. 1546. *Propiedad de*  
*Doña María Moret.* (N.º 24 : 210×158 cm.)



opinión sobre todos ellos, honradamente.

Pero mi conciencia, aun ya publicados mis artículos, me obligó a realizar un viaje de estudio, de años preparado, a Extremadura, a ver los *Morales* auténticos, tradicionalmente auténticos, y sobre todo a plantear definitivamente, ya de una vez, todo el problema, viendo los únicos *Morales* documentados como suyos, por documento único, publicado hace pocos años, en revista regional, más nunca aprovechado por la crítica ni la Historia de nuestra pintura.

Con la compañía de don José Moreno Villa, que prepara una obra sobre *Morales*, y que es, además, aunque de afición, consumadísimo fotógrafo en la difícil fotografía de tablas, recorrí sin otra idea ni rebusca que *Morales*, todas las poblaciones extremeñas que tienen retablos tradicionalmente tenidos por suyos (Arroyo del Puerco, Alcántara, Higuera la Real...), comenzando por visitar de nuevo (a los dos meses de mi segunda visita) la ciudad extremeña (por lo demás de incomparable hermosura), que tiene por hoy el privilegio único, casi secreto, pues de tan pocos conocido (de nadie de cuantos de *Morales* escribieron o hablaron), de poseer un retablo que los documentos aludidos proclaman, sin la menor sombra de duda, que es de *Morales* en cuatro tablas que contiene. Todavía visité Sevilla a la vuelta, para redondear temas del estudio *Morales*, mientras el señor Moreno Villa visitaba Badajoz (que yo tenía bien visto) y Villanueva de la Serena, y algún día se perdió, honradamente, además, buscando retablo perdido ya, y sin rastros de él, como el día de fracasada rebusca en Puebla de la Calzada y en Montijo.

De vuelta en Madrid, vista de nuevo y detenidamente la Exposición, pudimos confirmar nuestros juicios (muy de acuerdo, sin procurarlo) y seguro, ¡al fin!, de conocer al legítimo Luis de *Morales*, el ya seguramente *divino Morales*, confirmé yo todas las atribuciones que había publicado en la Prensa, confirmando también a la vez que todo lo por mí en mis artículos de *El Debate* rechazado, eran, efectivamente, obras

nada auténticas y verdaderos pseudo-*Morales*.

De solo una, el tríptico núm. 1 del Catálogo de la Exposición (*Pietá*, *Magdalena* y *Juan*) expuse y sigo manteniendo dudas (respecto de la tabla central). Mejor estudiado el conjunto de las tres tablas confieso que me hacen efecto de admirables imitaciones recientes del auténtico *Morales*, conseguido el *craquelado* de las tres tablas (grietas anchas y no profundas) por un procedimiento de excesivo calor aplicado que me sorprende que no alabeara los maderos. ¿Serán auténticos, aunque no me incline yo a creerlo?...

El resto de los *Morales* verdaderamente suyos, es lo que reproduce *MUSEVM*.

Núm. 23. — *Ecce Homo*, que parece casi del todo auténtico.

Núm. 35. — El mejor *Morales* de lo catalogado de la Exposición, *Ecce Homo* y *San Pedro, arrepentido*; sólo del valor del mismo los capolavoros del autor en el Prado (fondo legado Bosch), en San Petersburgo (*Madonna de la Rueca*) y en la Catedral de Salamanca (*Madonna con San Juanito*).

No catalogado. — *Pietá* (del Palacio Episcopal de Madrid), muy típica y bien auténtica de *Morales*, y lo mejor de la Exposición.

Núm. 13. — *Madonna con San Juanito*, todavía tiene trozos auténticos, bellos.

Núm. 26. — *La Resurrección*, auténtico *Morales*, típico, y por ser obra de retablo, y no tabla de oratorio particular, excelente piedra de toque para rechazar tablas de factura diversa.

Núm. 24. — *Gran Madonna*. De esta tabla se dijo en *El viaje de España* (tomo VIII, carta quinta, núm. 17):

«De su mano es otro quadro grande en un altar, a los pies de esa misma iglesia (la antigua parroquial de la Concepción, en Badajoz), cuyo asunto se reduce a Nuestra Señora sentada, y al niño Dios con un paxarillo atado de un hilo. En este cuadro se figura una tablita que indica el año 1546, que es quando se hizo: yo mandarí a poner (añade Ponz, en 1776) en otra el año en que se des-hizo, como se puede decir haber sucedido con un infeliz retoque, que es muy reciente».

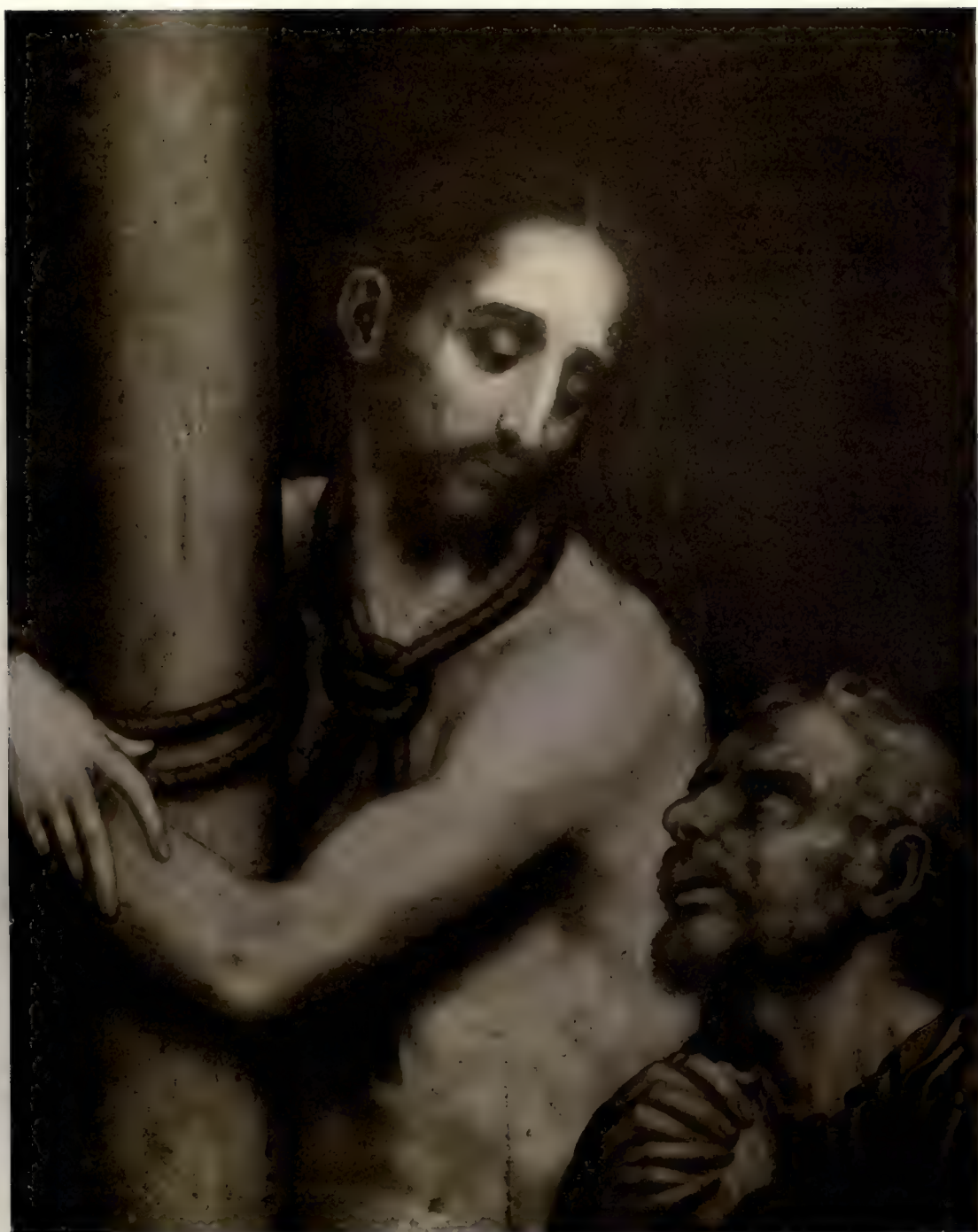


ECCE HOMO, POR MORALES.  
*Propiedad de D. Rafael García. (N.º 19 : 53 × 37 cm.)*





CRISTO A LA COLUMNA, TABLA DE MACIP, SENIOR,  
EQUIVOCADAMENTE ATRIBUIDA A MORALES. De la parroquia de Alba  
de Tormes. (N.º 16: 128 × 81 cm.)



SAN PEDRO PENITENTE, POR MORALES.

*De la Catedral de San Isidro, en Madrid. (N.º 35 : 73 X 55 cm.)*



Ahora podría ponerse, en una tercera, el año en que se limpió la tercera parte auténtica (lo más del niño: faldas, etc.), y en que se rehizo en las dos terceras partes perdidas (la cabeza de María...), todo el cuadro, todavía notable y sumamente interesante.

Núm. 25. — *Calvario*, compañero de la *Resurrección* y aun pintado para mayor distancia. Auténtico Morales, salvo varias cosas y salva la mitad alta de la figura del evangelista.

Núm. 14. — *Sagrada Familia*. Admirable obra auténtica en lo intacto (el San José, lo más de la cabeza de María, etc.); la restauración parece del siglo XIX.

Núm. 19. — *Ecce Homo*, de Morales, auténtico típico, y de retocado admirable.

La *Pietá* no catalogada, ni siquiera expuesta, propiedad del señor Sota, de Bilbao, es una obra auténtica, fina e interesante. La pude estudiar, incluso delante de mis discípulos, y logré que la vieran personas inteligentes y que se fotografiara el día mismo del cierre de la Exposición. Al publicarla *MUSEVM*, se rescata en parte la injusticia con ella cometida.

La Exposición ofreció por accidente, el interés de conocer dos obras hermosas que, atribuíbles a Morales, llegaron a Madrid (a ruegos de los organizadores de la Exposición, que pusieron en ello legítimo empeño) y que, acaso superiores a cuanto Morales sabía hacer, no eran ciertamente obra suya. Las reproduce también *MUSEVM*.

Núm. 16. — *Cristo a la columna*. Ya la cabeza, hombro derecho y manos demostraban, a toda evidencia, ser obra de Joanes o de su padre; el paño de las caderas lo confirma plenamente, por estar tratado en absoluto (con no ser igual) como el de Cristo en el gran *Bautismo de la Catedral de Valencia*, señalando (como el colorido) la fecha probabilísima 1535 (alrededor); pero sumiéndonos, a la vez, en la duda de si es obra del padre o del hijo, en esos años en que trabajaron juntos, y que son, en absoluto, los mejores de la labor de los Macip, después por Joanes llevada a dulcedumbres y amaneramientos más

conocidos de todos y más característicos.

Núm. 2. — *La Magdalena*. Admirable, obra de un artista de técnica más pictórica, acaso del reinado de Felipe III, acaso dándole a imitar o copiar un original de Morales. Otra copia independiente de esta había en la misma Exposición: muy de menos mérito.

\* \*

Y ya presentados a mis lectores los Morales, los verdaderos Morales de la Exposición, y llenado con ello el objeto principal de estas líneas, o no debiera decir yo más, o debería decir mucho. Mis papeletas (extensísimas, descriptivas, críticas) de cada uno de los Morales de Extremadura, de los de la Exposición, de los de Sevilla, Salamanca, Valencia (de estos publiqué un artículo el año 1916 en *La Voz de Valencia*, el mes de Marzo) y mis papeletas (no menos extensas) de los Morales de San Petersburgo (incomparables de delicadeza), de Dresde, de las colecciones inglesas, francesas, etc., darían de sí, sino un libro, que no puedo hacer, sí un ya extensísimo volumen de catálogo. Y conste que no he citado los Morales del propio Museo del Prado y de la Academia de San Fernando ¡que no se expusieron en la Exposición, ni siquiera los de la propia casa!

La nota personal de los Morales, de los legítimos *divinos Morales*, ya nos la ofrecían, absolutamente inconfundible, tantas tablas en España y en el Extranjero; la suprema ternura del sentimiento religioso, obsesionado por la Pasión de Cristo, y la suprema delicadeza, siempre vibrante, siempre íntima, de la factura suya acabada, acabadísima sí, más fatigada sin fatiga (si se permite la frase).

Los fotograbados, ni las fotografías no pueden decir nada de eso; hay que ver los cuadros, para ver y sentir con Morales, con este manierista y este amanerado que pintó siempre con emoción, con ternura, con empeño de primera espontaneidad: ¡la cosa más contraria a lo amanerado y a lo manierista, que pueda imaginarse!

Suponga el lector una monja, una santa monja, que se pasara el día rezando credos y más credos, pasando cuentas y más cuentas,



PIEDAD, POR MORALES.  
*Del Palacio Episcopal de Madrid.*  
(No catalogado n.º 37.)



cada vez, pero que devoción tan al infinito repetida, mecánica en la apariencia, obligadamente automática, la dijera con tal unción y espíritu que cada vez le saltara una lágrima al ir a decir: *fué crucificado, muerto y sepultado...* ¡Esa monja, sería hermana de Morales!

En tiempo de Morales la devoción ¡tan franciscana! a la Pasión y Muerte de Jesús, tuvo en España un estallido de popularidad, nunca ni en otra parte alcanzada. Media Historia de la Escultura española (y la raíz de la otra media también, todavía) arranca de ahí: de las hermandades de penitencia, las procesiones de Semana Santa, la imagen procesional, *el Paso*, acompañado de penitentes, que derraman sangre con sus públicas penitencias callejeras, los que a la vez, por inverosímil humildad, ponen sobre sus cabezas las corozas de herejes y de astrólogos, cubren su cara y visten, en realidad, no de nazarenos, como cree la gente, sino de penitenciados, casi (salvo los colores) como los del Santo Oficio. La vehemencia de la devoción popular española a los *Pasos*, acaso hizo a la Escultura patria independiente (único caso en Europa) de la fría monocromía pseudo-clásica, manteniéndose única nación fiel España a la tradición de imaginería policroma y realista de la Edad media.

Pues ahora añado: que Gregorio Fernández en Valladolid, ni Montañés en Sevilla, ni Salvador Carmona en Salamanca, ni Salcillo en Murcia, al dar al pueblo la casi realidad viva del Cristo y de la Virgen de dolores en el Paso de Semana Santa, al lograr como alcanzaron (y conservan) la más honda popularidad alcanzada por artistas españoles, sintieron tan hondo el drama del Calvario, con tan íntima piadosa y conmovedora ternura, con tal don de lágrimas, como el artista no realista, sino manierista, no realista, sino renaciente, que les precedió, aunque sólo con los pinceles, finísimos, en la interpretación popular de la Quinta Angustia, del Nazareno, del Ecce Homo...

Aun en el tema idílico de la Virgen y el Niño, de la Madonna, puso preñez de la futura tragedia de la pasión y muerte de Jesús,

el genio devoto de Morales. La protección terrible de Simeón (tema que repitió también el pintor extremeño) pesa con pesadumbre constante en el alma de la joven Virgen madre. El único acierto genial de Morales es particularmente el cuadro de la Virgen de la Rueca, el original admirable en San Petersburgo, del que conozco réplicas y del que hubo copias en la Exposición. No ideó aquí el Niño Dios formar la crucecita con palitros: la cruz que le conmueve, y más honda y trágicamente a su madre. Mosén Jacinto Verdaguer, a conocer el cuadro, lo hubiera amado como la obra maestra del Arte patrio, al ver como inesperadamente la idea de la cruz viene al espíritu de Jesús y de María al verla ya hecha, ya formada en uno de los travesaños de la sencilla devanadera, cuando María comenzaba a hilar y el Niño andaba jugueteando en sus brazos....

\* \*

He dicho que acabamos de resolver con certeza no antes lograda, el problema de la personalidad del divino Morales, que es, efectivamente, Luis Morales, el pintor de la catedral de Badajoz, y no ninguno de los tres Cristóbal Morales que fueron pintores también del siglo xvi. Desde Ceán Bermúdez (1800) hasta ahora todos lo decían ya, pero el fundamento de lo que resulta verdad era bastante liviano.

Morales, acaso por modestia, no firmó nunca sus cuadros; la única firma que se lee en un Nazareno, en Robledo de Chavela, es postiza: el cuadro no es suyo. Y tampoco hasta ahora conocíamos un solo cuadro documentado.

Los pintores-escritores de la generación inmediata o poco posterior a la suya (Gregorio Martínez, de Valladolid, Pacheco, de Sevilla, Jusepe Martínez, de Zaragoza, pues Carducho no lo menciona), conocieron su fama y estilo, mas no su nombre, y ni ellos, ni Díaz del Valle (por 1650) citaron obra alguna que pudiéramos reconocer ahora. Palomino (en 1724) todavía ignoró su nombre, le formó biografía poco detallada ni fundada, y ya le atribuyó alguna otra subsistente hoy. Ponz, recogien-



PIEDAD, POR MORALES  
*Propiedad del Sr. Sota, de Bilbao*





CALVARIO, POR MORALES. Propiedad de  
los señores Grasses Hernández, de Barcelona.  
(N.º 25 : 164 X 137 cm.)



LA RESURRECCIÓN, POR MORALES.  
*Propiedad de los señores Grasses Ilerández,  
de Barcelona. (N.º 26 : 167 × 125 cm)*



do especies en Extremadura, fué el primero en hablarnos de sus varios retablos; mas por documentos cuyo texto todavía desconocemos, pero que en todo caso no eran prueba plena, dijo que Cristóbal era su nombre.

Repito que Ceán le dió el de Luis, suponiendo (ello podía ser gratuitamente) que un pintor que lo fué de la Catedral de Badajoz, pero ninguna de cuyas obras se documentaban, era el divino Morales. Era esa la verdad.

Pero sólo cabe la certeza al haberse publicado en la *Revista de Extremadura* (t.º V. pág. 472), los documentos que declaran que *Luis Morales, pintor de Badajoz*, y estando en Arroyo del Puerco, hizo (contrató, trabajó, cobró, etc.), las tablas de San Martín de Plasencia, que vistas por el señor Moreno Villa y por mí, fotografiadas y bien estudiadas, son, a todas luces, obra personalísima del estilo inconfundible del divino Morales; es más, ellas, como el retablo de Arroyo del Puerco (suyo en absoluto, y no sólo por la circunstancia de explicar su estancia allí) son lo más fino, lo más inconfundiblemente suyo de toda su labor, lo similar a la Virgen de la Rueca de San Petersburgo. Es esta obra en un último estilo que ahora le podemos establecer, lo más primoroso, menos fuerte, la obra maestra; como en otro estilo, más plenamente renaciente, anterior, según ahora podemos establecer también, es la obra maestra, más fuerte y vigorosa, la Madonna con San Juanito de la Catedral Nueva de Salamanca. Un primer estilo, el de las obras de Alcántara, lo representó en la Exposición, bien que mal, rehecha en tantas de sus partes, la Madonna del Pajarito que reproducimos.

La cronología, todavía se nos escapa. Parece más bien que nació en 1517 (no en 1509) y que murió por 1586, fecha nada segura. En 1546 le vemos fechada la Virgen del pajarito. Por 1551 (fecha meramente aproximada) hizo los magnos retablos de la prioral de Alcántara, de que tan sólo quedan restos (cuatro tablas, rotas) aparte la sober-

bia decoración en piedra que tuvieron y que subsiste. Defínese hasta aquí un primer estilo. El estilo de transición lo marcarán las seis tablas de Higuera, de fecha desconocida. En 1547 había contratado obras para Cáceres, que no hizo (1). En 1554 le nació el hijo Cristóbal, en Badajoz. En ese mismo año 1554, cobra en la Catedral de Badajoz varias labores (2). De 1565 a 1570, trabajando en Arroyo por lo visto su magno retablo (20 tablas suyas), hizo las cuatro tablas del citado retablo mayor de San Martín de Plasencia: la piedra de toque de la autenticidad de toda su labor conocida. De antes de 1568 habrá de ser el notabilísimo tríptico del Patriarca, en Valencia, pues el Beato Juan de Ribera ante el tribunal de Dios, aparece en él (proféticamente difunto) todavía joven, todavía Obispo, y dejó de serlo para tener la metropolitana de Valencia en dicho año, en que también alcanzó el patriarcado de Antioquía. En 1569 fué en Plasencia perito para justipreciar unas vidrieras (3). En 1575 se veía en el caso de vender una viña. En 1581 su legendaria entrevista ya viejo, achacoso y pobre con Felipe II, y la acaso también legendaria pensión consiguiente. ¡Y ahí está todo, todo cuánto sabemos (incluso algo inédito) de Luis Morales!

¡Pero su alma nos es conocida, y basta!

ELÍAS TORMO.

(1) Nota aportada por mi discípulo D. C. Antonio Floriano Cumbreño.

(2) Pagos en 27 de Julio al tasador de una de ellas: tres del retablo mayor; otros tres (de 21 de Agosto el segundo, de 5 de Septiembre el tercero) por la pintura de Nuestra Señora de la Antigua; otro cuarto por el oro que puso en dicha pintura (24 de Septiembre); y otro, de texto confuso, por último (28 Septiembre). Todo esto por documentos inéditos aportados a mi clase de Historia del Arte, por el alumno D. Felipe Rubio Piqueras, Presbítero, de dicha Catedral.

(3) Noticia inédita que a D. M. Gómez Moreno, comunicó el Canónigo de Plasencia, Sr. Benavides.



RENOIR

EL JUICIO DE PARIS

## BIBLIOGRAFIA

*El Corpus Christi y las Custodias procesionales de España*, por Anselmo Gascón de Gotor. Ilustrado con fotografías reproducción de Custodias procesionales.

Empieza el autor por reseñar el origen de la festividad del Corpus, deteniéndose, de paso, en las características con que se vino celebrando en distintas ciudades españolas y en las varias épocas, muy en particular por lo que afecta a Barcelona, Valencia, Madrid y Zaragoza.

Uno de los capítulos está consagrado a historiar el origen y desarrollo de los Autos sacramentales, que constituyen uno de los números de los festejos que se celebran durante la octava del *Corpus Christi*. Y luego entra de lleno el señor Gascón de Gotor en el análisis de algunas Custodias procesionales, lo que va precedido de un breve estudio de orfebrería en nuestro país en la dominación

visigoda, en la árabe y en los siguientes períodos.

Tocante al estudio particular de las Custodias sin multitud de ellas las que describe hasta llegar al presente siglo.

El texto lo acompañan veintitrés láminas en fotograbado, reproduciendo las Custodias de Santa Gadea del Cid (Burgos); la de la catedral de Pamplona; la de San Lorenzo, de Huesca; la de San Miguel, de Palma de Mallorca; y la de Santa María de los Angeles, de Pollensa (Mallorca).

Cierra el libro un índice de los plateros que se mencionan por el autor de esa curiosa monografía.

*Glosario. Obras y artistas*, por M. Nelken. — Recojidas en las páginas de ese libro están las impresiones surgidas a la autora por el arte moderno y en particular por algunos artistas sobresalientes, tanto de España como del extranjero. Pintores y



escultores de fama desfilan en ese libro y corrientes opuestas son en él estudiadas. Convicción acerca de lo que se expone y criterio abierto para buscar lo que pueda haber de personal y de valor artístico efectivo en las obras de las individualidades que reclamaron la atención de la señorita Nellen, es lo que distingue la labor de la autora.

*El castillo real de Loarre* (Monografía histórico-arqueológica), por Ricardo del Arco.

Un estudio completísimo resulta esa monografía, pues el señor del Arco procedió a una descripción minuciosa y en lo posible documentada, con lo que cabe asegurar que a través del libro se realiza una visita al castillo real de Loarre guiado el lector por quien no repara en ofrecerle cuantos pormenores quepa exigir.

Otra parte del libro fué dedicada a historiar el castillo y la vida, y en esto también la abundancia de antecedentes representa una labor impropia. Debidamente ordenados y claramente expuestos se leen con interés.

Una serie de documentos inéditos acrecientan el valor de la monografía a que nos referimos y que va ilustrada con buen número de grabados.

*La iglesia de San Miguel de Lillio.*

Ha estudiado don Aurelio de Llano Roza la iglesia de San Miguel de Lillio, atendiendo a las opiniones de los arqueólogos y cronistas de nuestros días unos, antiguos otros, que lo analizaron o a él se refirieron, y a aquellos fragmentos de ella que en la actualidad se guardan en el Museo Arqueológico oyetense. Pero lo interesante de la

monografía del Sr. Llano está en los pormenores que facilita sobre las excavaciones que a su costa hizo y que le permitieron descubrir restos de la fábrica primitiva, lo que obliga a rectificar las dimensiones de aquel templo que en su *Viaje sacro*

dió Ambrosio de Morales, en las cuales dimensiones se basaban la planta restaurada de D. Fortunato de Selgas, el autor de *Monumentos Ovetenses del siglo IX*, y la de D. Vicente Lampérez, que puede verse en su *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, y que por su traza cuadrada o casi cuadrada indujo a considerar el expresado monumento como del tipo basilical bizantino y relacionarlo con San Germán de los Prados.

En virtud de las nuevas dimensiones, en otro linaje de planta, nos encontramos con una declaradamente rectangular, con doble cruz, griega y latina, y con un ábside o departamento a cada lado del central. Y esto nos lleva a recordar lo manifestado por Marcelo Dieulafoy, quien en su obra *España y Portugal*, de la colección *Ars una, species mille*, alude a la semejanza, a su juicio existente, entre la iglesia asturiana de San Miguel de Lillio y ciertos palacios sasánidas, cual el de Sarvistán.

El señor Llano Roza comenzó a realizar las excavaciones en 8 de octubre de 1916, preguntándose: «¿Por qué los historiadores y arqueólogos, antes de escribir tantas

páginas hablando en hipótesis sobre la planta de San Miguel de Lillio, no habrían comprobado las dimensiones que les viene diciendo Morales hace trescientos cuarenta y nueve años?». Así llegó a sus interesantes averiguaciones.



MAILLOL

POMONA



EUGENIO HERMOSO

A LA FIESTA

## EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES. 1917

### I. LA ORGANIZACIÓN

**D**ESPUÉS de cada Exposición, se ha planteado la reforma del Reglamento. Este hecho repetido muchas veces debía probar que las reformas puestas en práctica no atacaban los orígenes del mal que se trataba de corregir. Lejos de buscarle, con imparcialidad y un estudio detenido, se idearon remedios mecánicos y superficiales, verdaderos cambios de postura. El mal seguía y las reformas iban repitiéndose. Puede decirse que fué un trabajo de curandero, las más de las veces; otras, de miedo para proponer o realizar una reforma radical: entraba también un elemento grave: el egoísmo de los individuos.

En la Prensa diaria hemos sostenido largas campañas sobre la índole y organización de las Exposiciones de Arte, señalando sus males congénitos y todos aquellos adquiridos en más de medio siglo de funcionamiento de las exposiciones de arte en España. Creemos de verdadera utilidad resumir ahora cuanto dijimos en muchos artículos de crítica periodística.

Creáronse las exposiciones para cumplir los siguientes fines: educación artística del público; estímulo de los artistas; recompensa a sus trabajos y méritos; enseñanza mútua de los artistas al comparar las obras de los unos



con las de los otros; progreso del arte al cumplirse esos fines parciales.

Se creó la máquina complicándola de año en año. El Estado asumió el cargo y la carga de realizar las Exposiciones; otros organismos nacionales imitaron su ejemplo.

¿De qué piezas se ha compuesto esta máquina? De un local, que se procuró fuese grandioso, para realizar esa función oficial y social de la vida artística con el mayor aparato posible, sacrificando a esa condición todas las demás inherentes al arte (buena disposición de las obras, por su alumbrado, recogimiento en las instalaciones, pertinencia lógica de éstas, etc., etc.); de un Jurado admisor y calificador, verdadero tribunal para juzgar los valores artísticos; de recompensas en tres formas: premios en metálico, adquisición tácita de las obras premiadas, o adquiridas por un precio dado, y derechos de los premiados a un turno de ingreso en las escuelas oficiales de arte.

Comenzó el funcionamiento de esa máquina, y los únicos males en que se fijaron los artistas y los organismos oficiales encargados de realizar las Exposiciones fué de índole puramente moral; egoísta, nos atrevemos a decir: *Las recompensas*; he aquí la cuestión batallona en cada certamen. La primera fase de esa cuestión, la daba el Jurado; se quería su competencia artística y su imparcialidad. ¿Cómo conseguir esto? Se idearon y pusieron en práctica varios medios; nombramiento de los Jurados por la entidad oficial que hacía la Exposición, o bien elegidos por los expositores, entre in-

dividuos que tuviesen ciertas condiciones, determinantes de su capacidad para el cargo que habían de desempeñar.

Ningún medio de los puestos en práctica dió un Jurado, cuyas recompensas fuesen aceptadas como justas. Quienes se interesaban por solucionar esa difícil cuestión, padecían el suplicio de Sísifo: crear una reforma; subirla por la cuesta penosa de la práctica, y al publicarse el fallo del Jurado, verla rodar hacia el abismo del fracaso.

Cansados muchos artistas, en empresa tan dificultosa, se convencieron de que no había reglamentación posible para esa función de juzgar el mérito de las obras de arte, y se refugiaron en la sentencia del filósofo griego; no era cuestión de leyes o reglamentos, sino de condición personal de los individuos del Jurado; es decir, propósitos de hacer justicia. Pero los artistas que se colocaron en ese plano fueron pocos, y por añadidura callaron los más, y los vocingleros, erre que erre, siguieron fabricando nuevas reformas reglamentarias, sin mejores resultados que las otras.

El Estado había ido poco a poco elimi-

nando dos clases de recompensas; el derecho de ingresar en el profesorado de las Escuelas de Artes y Oficios (1906) y la repetición de un premio de la misma categoría (1914). Asimismo, los Jurados de las Exposiciones fueron preocupándose en la ins-

talación de las obras de arte. Con motivo de la Exposición de 1914 escribí unos artículos, señalando, sin eufemismos, los males de nuestros certámenes artísticos, e indicando la reforma radical que entendíamos debía llevarse



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

EUSKOTARROCK



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

VERSOLARIS

a cabo. Resumamos ahora nuestros puntos de vista en esa cuestión.

Los fines parciales atribuidos a las Exposiciones, unos son falsos y otros imposibles. Sólo queda en pié, como fin fundamental y útil, el contacto de los artistas entre sí y con el público.

Los estímulos jamás deben ser artificiosos y sí naturales. El artista halla un estímulo en el aplauso sensato de los que saben su labor; en la comparación de sus obras con otras, y en la íntima relación en que debe estar con la Naturaleza y la vida. Una medalla o cualquier otra recompensa honorífica tiene solo el valor de un estímulo banal de la vanidad. Un premio en metálico pone en acción las bajas fuerzas del espíritu, en un sentido de egoísmo vulgar; coloca al artista en un plano de lucha por la vida, de espaldas al público; trabaja artísticamente encaminándose al logro de esas recompensas artificiosas (los cuadros y estatuas para exposiciones) y moralmente consume tiempo y energías en intrigas y bajas pasiones, que debería gastar en fines más no-

bles y elevados. Se han creado así un arte falso (basta visitar nuestro Museo de Arte contemporáneo, en el que la sinceridad es un don escasísimo) y un gran desprestigio moral de los artistas frente al público.

El determinar de un modo absoluto y cerrado los valores artísticos contemporáneos, es empresa absurda. Todo valor está constantemente en una posición más o menos provisional.

Hay una gran diferencia entre el fallo de un Jurado y la labor de la crítica; claro es que nos referimos a la crítica de verdad y no a esotra al uso, en la que plumas indoctas reparten palos y aplausos.

Un Jurado determina rotundamente una escala de valores en una exposición: «las obras de primera categoría son éstas; las de segunda estas otras...» sin decir qué es lo que el Jurado aprecia como buenas cualidades, y qué por medianas y malas; y por añadidura hace la elección con el pie forzado del número de recompensas reglamentarias. Las obras humanas, y más las de arte, son sobra-



do complejas, para que en ellas se puedan hacer esas revelaciones y clasificaciones rotundas. Se pueden determinar los valores en el ideal, el arte, la técnica, la orientación innovadora, la cimentación y perfeccionamiento de una tendencia antes iniciada, etc., etc. Ahora bien ¿en qué situación se coloca el Jurado?

Tomemos en cuenta que es una pluralidad de individuos; que es difícil, por no decir imposible, que todos tengan iguales afinidades de ideas y de sentimientos artísticos. Así, reconociendo en todos ellos una verdadera capacidad artística y una firme voluntad justiciera, cada uno se colocará en un plano diverso, y aun en cada obra, o en muchas de ellas,

tomará una orientación distinta para juzgar esos valores que han de cristalizarse en un juicio rotundo. Puede ocurrir que alguna obra se imponga al juicio de todos los individuos del Jurado; no es lo regular y normal, aún cuando aparezcan fallos por unanimidad. Lo que ocurre en estos casos es que, cada jurado, para lograr la recompensa que él estima muy justa a una

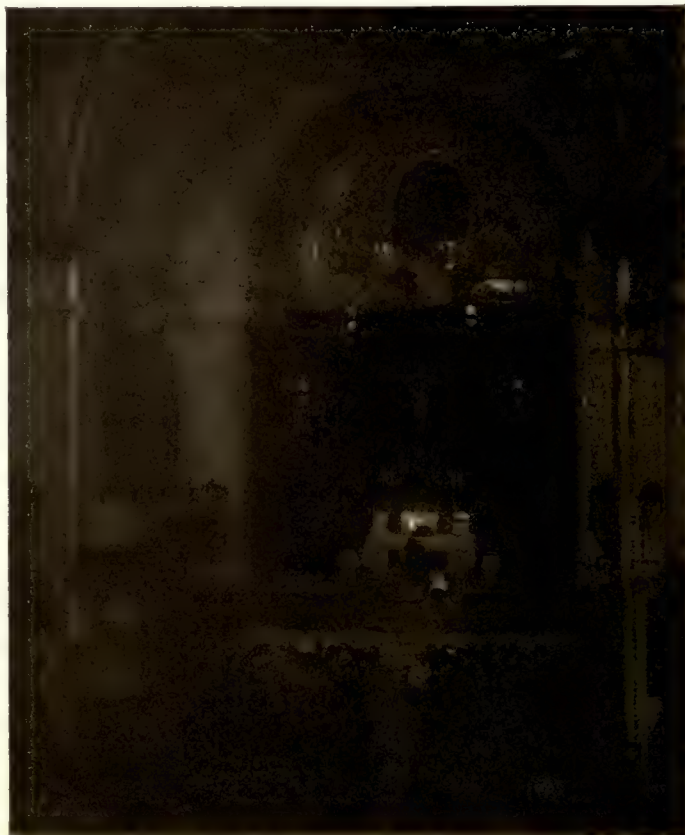
obra, dé su voto para otra recompensa, a cambio de sumar a su voto los que sean precisos para lograr el premio que él entiende que debe concederse en justicia. Esto es lo que ha

sucedido en el fallo dado por el Jurado de la última Exposición. Todos los jueces son personas de gran capacidad artística y de gran rectitud moral; salvo contadísimas obras premiadas. el fallo ha sido tan absurdo como en años anteriores. Lo que es ilógico, no puede producir un juicio recto. Los partidarios de aquel principio moral del filósofo griego, «con buenos jueces y malas leyes se puede administrar justicia», deben estar convencidos de que esto no reza en un Jurado de Exposición artística.

La crítica verdadera actúa de otro modo muy diferente. Primero porque todo el contenido de la crítica no es la determinación de valores; segundo, porque cuando tiene ese

contenido, la crítica analiza y expone los valores parciales, relativos y circunstanciales, y jamás define (o debe definir) de un modo absoluto. En la crítica cabe un análisis justo de valores, entre *La alegoría de la Primavera*, de Sandro Botticelli; *La Fragua de Vulcano*, de Velázquez, y el *Saturno*, de Goya. En una Exposición en que figurasen esas tres obras y no hubiese más que una

primera medalla ¿a cuál se adjudicaría? Todo fallo en ese sentido sería parcial y absurdo. Si nosotros tuviésemos que comprar uno de esos tres cuadros, adquiriríamos el de Sandro Bot-



RICARDO URGELL

MISA DE DIFUNTOS



RICARDO URGELL

DESPUÉS DE LA REPRESENTACIÓN

ticelli; jamás se nos ocurriría hacer esa selección en un trabajo de crítica, considerando esa obra superior en *absoluto* a las otras dos.

\* \*

Ese estado de cosas determinó la formación de un Reglamento, muy diferente a todos los anteriores. La idea partió de Sorolla. Nos expuso un día las bases de la reforma que son las siguientes:

Supresión del Jurado electivo.

Creación de una Junta superior consultiva formada por los artistas españoles que tengan Medalla de Honor, o que, sin poseerla, su fama pública sea eminente.

Creación de una Junta ejecutiva formada por pintores, escultores y arquitectos, jóvenes, en condiciones de gran actividad,

que ocupen un rango elevado en el arte contemporáneo español y representen todas sus tendencias. El Jurado de cada Exposición se formaría por individuos de esa Junta, mediante sorteo.

Restringir mucho la admisión de obras.

Que las medallas sólo tuviesen un valor honorífico, y disminuir su número.

Asignar bolsas de viaje a los que obtuviesen terceras y segundas medallas para ayudarles en sus estudios artísticos, que necesariamente habían de ser hechos en España, y expresivos de los caracteres de nuestra vida y Naturaleza, quedando obligados a presentar en la Exposición siguiente, una obra, producto de esos estudios.

Nuestra posición era diferente a esas bases. Claramente la habíamos expuesto en unos artículos publicados en 1915. Nuestro



criterio se orientaba a que las Exposiciones sirviesen sólo para poner en contacto a los artistas entre sí y con el público, y que el Estado facilitase para ello local y dinero y adquiriese algunas obras con destino a su Museo. Quedaban, por lo tanto, suprimidas en absoluto las medallas.

A mediados de Diciembre de 1916 se celebró una reunión formada por los señores Sorolla, Benedito, Nieto, Romero de Torres, López Mezquita, Vázquez, Zubiaurre, Llorens y el que esto escribe; creemos que no se nos olvida ningún nombre. En esa reunión se discutió hasta media noche las bases antes expuestas del Sr. Sorolla, y con modificaciones de detalle, fueron aceptadas por todos. Nosotros dimos nuestra modesta aprobación, por entender que el nuevo Reglamento preparaba evolutivamente el régimen sencillo de Exposiciones que habíamos expuesto y defendido en la precitada fecha.

Por indicaciones del señor Ministro de Instrucción Pública se celebró una reunión de más de treinta artistas y críticos de arte, antes de presentar las bases de reforma del Reglamento de Exposiciones. Fueron pues-

tas a discusión las citadas, y con modificaciones nada esenciales se aprobaron. Pocos días después celebramos una nueva reunión en el despacho oficial del señor Ministro, presidida por éste. Como buenos españoles, discutióse de nuevo lo que estaba aprobado por unanimidad o mayoría de los asistentes a la primera y segunda reunión. Así nació el Reglamento oficial, el más discutido y el más denigrado de todos, por parte de artistas y de algunos escritores de cosas de arte.

No hemos de repetir ahora los puntos de vista de los oposicionistas, ni la defensa que hicimos en un diario madrileño; tampoco hemos de hablar del espectáculo lastimoso que dieron los artistas oposicionistas al votarse la Medalla de Honor. El nuevo Reglamento fué mal entendido por unos (los más), y soliviantó los ánimos de otros, porque se iba rápidamente a la anulación de las prácticas egoístas puestas en juego en las Exposiciones anteriores. No hablemos de esas cosas pequeñas, porque son poco edificantes.

De nuevo desearíamos llevar a la razón de nuestros lectores el pleno convencimiento de que una Exposición organizada como



F. LLORENS

COSTAS GALLEGAS



AGUAS DE MOGUDA,  
POR JOAQUÍN MIR



hasta el presente, produce muchos males y escaso número de bienes. Que se han orientado falsamente para el bien del arte, y que es preciso modificarlas, no en detalles, como se ha hecho hasta ahora, sino esencialmente.

Los premios son absurdos y por lo mismo disgustan siempre y no afirman una personalidad artística ante el público. Actualmente hay más de setenta primeras medallas en España; los mismos artistas no recordarían en un momento dado los nombres de las personas a quienes se les ha otorgado esa distinción. ¿Va a recordarlos el público? La experiencia nos ha dado muchas enseñanzas sobre el particular, y es cuestión de no cerrar los ojos ante la realidad. Un premio en un concurso literario o musical (y las Exposiciones de arte son concursos) no define ante el público el lugar preeminente del músico o literato premiado. Recuerde el lector ejemplos de esto. En cambio, Albéniz, Granados, Galdós, Benavente, los hermanos Quintero, etc., etc., no han necesitado ser premiados en concursos para alcanzar una gran estima del público.

Insistimos en nuestros argumentos con el deseo de que no haya lugar a ocuparnos otra vez de esas cuestiones, para que llegue el momento en que el buen sentido de los más se anteponga al juego de vanidades y pequeños egoísmos en bien del arte español y cese el espectáculo lamentable que siempre dan las

Exposiciones al uso. No basta con que éstas se reformen radicalmente suprimiendo Jurados calificadores y medallas, hay que hacer más. La realidad nos ha mostrado, en los últimos años, dos hechos que debemos tomar en cuenta porque son muy instructivos.

En las dos últimas Exposiciones nacionales se ha tendido a disponer la instalación de las obras en salas pequeñas. En la última se ha ido más allá: disminuir los cuadros de cada sala e instalar en algunas de ellas (por vía de ensayo) muebles y telas para darles el aspecto íntimo del salón de una vivienda particular. Muy

gustosos prestamos nuestra modestísima ayuda al Jurado en este trabajo con materiales del Museo Nacional de Artes Industriales y con otros cedidos para este fin por la casa Lizarraga de Madrid.

También en estos últimos años han aumentado las pequeñas Exposiciones hechas con un número reducido de obras de uno o varios artistas.

¿Qué valor tienen ambos hechos? Las obras expuestas han podido instalarse bien, evitando contrastes violentos (siempre perjudiciales) de color, técnica o asunto, consiguiendo, en cambio, realzar las cualidades de cada trabajo. Se ha evitado la fatiga sensitiva, emotiva y hasta mental en el público, y que se produce siempre ante grandes conjuntos de obras de arte. Y por último, la Exposición ha revestido un carácter de intimidad y de



MARTÍ GARCÉS

INTERIOR

recogimiento, tan útil para las sensaciones y los sentimientos estéticos.

Un buen fenómeno hemos podido apreciar en la última Exposición Nacional; los cuadros y estatuas hechos para Exposiciones, con sus características de grandes tama-

ños, violencia en el asunto y altisonancia en la expresión, causaban muchos artistas y una buena parte del público verdadera antipatía. Hicimos un pequeño experimento con algunos amigos; consistió en llevar al palacio del Retiro unas fotografías del conjunto de las salas de las Exposiciones de hace veinte y más años; a la vista de ellas se patentizaba el tipo antiguo de las obras de arte hechas para esos certámenes y la tendencia presente, más sencilla,

más íntima y menos teatral. Esa diferencia la observaron pronto nuestros amigos, manifestando un juicio adverso al tipo antiguo, conforme era de esperar.

\* \*

Todos estos hechos entendemos que tienen la elocuencia necesaria, no sólo para pensar en un cambio radical de las Exposiciones de Arte, sino para definir la nueva orientación.

Por eso nosotros la definimos en los siguientes categóricos términos: *Exposición y no concurso; sin premios; reducidas a un pequeño número las obras y repitiéndose muchas veces cada temporada.*

¿Solución práctica de la reforma? Allá va

la que creemos más útil:

Celebrar Exposiciones de Octubre a Junio en local céntrico y apropiado.

El local que sea del Estado y los gastos que se hicieran con cargo a las consignaciones actuales asignadas para las Exposiciones Nacionales.

Existencia de un Comité de Artistas encargado del funcionamiento de las Exposiciones.

Estas podrían ser a petición de los artistas y organizadas por el Comité.

Reconocer a los artistas extranjeros el derecho a exponer.

Ampliar la índole de las obras, no reduciéndolas a las de pintura, escultura y arquitectura, sino admitiendo también las de arte aplicado.

Invertir la cantidad asignada para la compra de obras de arte en los presupuestos del Ministerio de Instrucción Pública en la adquisición de aquéllas que hubiesen figura-



JESÚS CORREDOYRA

ESCUELA DE CANTORES



do en las Exposiciones de cada año y a juicio del Comité fuesen útiles para aumentar los fondos de nuestros Museos.

## II

### ORIENTACIONES ARTÍSTICAS

Se ha dicho y repetido muchas veces, de palabra y por escrito, que la Exposición de este año ha sido inferior a otras. En absoluto no puede emitirse este juicio. A nuestro entender tiene esta cuestión un valor nada transitorio; no afecta en sí a la Exposición pasada, sino al estado presente del Arte español.

Nos hallamos de nuevo en un momento crítico en la vida del Arte, y que viene repitiéndose desde el siglo XVIII en España. El esplendor de nuestra pintura en las postrimerías de ese siglo y principios del siguiente fué debido a Goya, extinguiéndose los últimos destellos a la muerte de Esteve, de Alenza y alguno más. Renace con Rosales y Fortuny, y se apaga pronto por falta de continuadores. En los últimos veinticinco años, tres artistas eminentes, cada uno con aspectos distintos, amplios y profundos, Sorolla, Anglada y Zuloaga, elevan de nuevo el rango de nuestro arte pictórico, no ya sólo en valor mundial de época, sino enlazándolo a la historia general del Arte. En torno de esos maestros crece una juventud de grandes promesas; poco a poco van perdiéndose éstas y el número de los verdaderos luchadores disminuye; esto no quiere verse: para nosotros es patente.

No caben en estos comentarios e informaciones sobre la pasada Exposición el señalar detenidamente esas cuestiones; prometemos hacerlo en un trabajo que actualmente escribimos. Basta ahora repetir lo que decíamos a un gran pintor: «Nuestros artistas saben ver la perspectiva material de los seres y cosas; pero no la perspectiva moral de ellos.» La actividad corre por el cauce infecundo de un trabajo puramente material entre las estepas de la insinceridad. Los espíritus no se renuevan, y los cuerpos, o visten los andrajos de viejos trajes, o creen que la renovación espiritual se consigue ataviándolos con telas y to-

cados estrafalarios y arlequinescos. Así, desfila la comparsa grotesca de medicantes y máscaras, como triste acompañamiento de los artistas que luchan por renovarse y hacer vivir el Arte. Dentro de unos pocos años, cuando ese espectáculo haya pasado al plano de los hechos históricos, los ojos de las gentes podrán contemplar en los Museos unos ejemplares más del trabajo infecundo que pesa sobre nosotros desde el siglo XVIII. Al lado de esas obras, nuestros ojos contemplarán también faros potentes que pudieron servir de guía y que sólo algunos pocos supieron ver.



La Exposición de 1915 tuvo unas cuantas salas llenas con trabajos de Francisco Domingo, Marqués, Rusiñol, Romero de Torres, Benedito, López Mezquita y Gonzalo Bilbao. Realmente las obras numerosas de esos artistas fueron las que dieron realce a la Exposición. Este año, al limitar a tres el número de obras y no acudir al Certamen en busca de la Medalla de Honor algunos pintores que fueron a luchar por ella en la de 1915, ha quedado más pobre el Certamen. Por eso, relativamente, éste ha sido inferior a la pasada. Aún cuando nuestros ojos no quieren ver el estado anémico en que va viviendo el Arte el espíritu lo presiente; de aquí el que en el día nos entusiasman menos (o nada) obras que expuestas hace unos cuantos años, nos hubieran complacido. Entonces pudimos creer (muy llenos de esperanza) que entrañaban gérmenes de vida nueva; hoy, al ver que se repiten, presentimos el artificio con que están hechas.

La producción artística española bienal no es posible que produzca un número de obras suficiente para llenar la mayor parte de las salas de una gran Exposición. Tómese en cuenta, además, el hecho siguiente: a nuestras Exposiciones no acostumbran a concurrir los artistas de primera fila; bien porque, no pudiendo aspirar a una nueva recompensa, faltan otros estímulos y se retraen los autores; bien porque la casi totalidad de sus obras



SAN IGNACIO DE LOYOLA,  
POR ELÍAS SALAVERRÍA



están vendidas. Esto hace que disminuya el número de trabajos en una Exposición que podrían avalorarla o darle ciertos destellos de gran brillantez.

Reflexionando un poco sobre todos los hechos que acabamos de consignar, creemos que puede hacerse un juicio general más cierto de lo que ha sido la Exposición de 1917; una manifestación descarnada del estado de nuestra vida artística presente. Según nuestro modo de ver, ha habido en ella elementos completos (aunque reducidos en número) demostrativos de esto.

Hemos hablado sólo de la pintura. Realmente, desde hace muchísimos años, viene ocupando el primer plano en la vida artística española; la escultura y la arquitectura; en un lugar secundario, siguen cualitativamente el mismo movimiento del arte pictórico.

### III

#### LAS OBRAS

PINTURA. — Dieron la nota saliente de la Exposición los tres cuadros de Joaquín Mir. Un juicio prematuro, o un conocimiento poco amplio sobre los progresos del arte del paisaje, hicieron decir a bastantes personas que las obras de Mir eran inferiores a las de años anteriores.

Mir es un paisista de una gran potencia de visión de la Naturaleza. Es una sensibilidad enérgica ante sus espectáculos. Frente a ella no obra ningún elemento extraño; Mir y la Naturaleza, nada más. Es el artista un aparente despreocupado; alguien podría tacharle de impulsivo e irreflexivo. Ciertos hábitos de trabajo artístico han modificado el concepto de bastantes hechos.

Nosotros hemos de hacer una franca y honrada confesión. Ante los cuadros de Mir, el espíritu se sentía libre de las pasadas opresiones de la insinceridad y del grillete de los precedentes artísticos; se libraba de las cristalizaciones para entrar en la corriente de la vida; los artificios se trocaban en gérmenes vitales a impulsos de una actividad fecundante del espíritu con la Naturaleza; los ojos

podían contemplar una verdadera creación.

Para nosotros, los tres cuadros de Mir, muestran, en el grado más superior, los caracteres de su arte, dejando a un lado aquellos paisajes suyos, pintados hace unos años, y en los que la Naturaleza estaba vista de un modo más francamente ideal e interpretada con una estilización más enérgica.

No sólo hallamos en los tres paisajes citados de Mir (especialmente *Aguas de Moguda*) la expresión más perfecta, hasta el presente, de su arte, sino también el punto más culminante de la evolución progresiva del paisaje.

Un estudio concienzudo sobre esas afirmaciones nos haría traspasar los límites de este artículo; el lector podrá encontrarlo en un trabajo que en breve publicaremos.

Hay en los paisajes de Mir un fondo de humanidad que sólo en el arte contemporáneo se halla; y aún en él más por la unión íntima del hombre con la Naturaleza (Sorolla y Millet) que por desplazar hacia ella el espíritu del artista.

Tal vez haya sido preciso que un temperamento poderosamente sensible como es el de Mir, tenga además la cualidad de ser un solitario en medio de la Naturaleza, para llevar a sus obras no sólo la expresión intensa de sus relaciones sensitivas y emotivas, sino en la forma más pura de engendrarse y ser convertidas en obras de arte.

*Crepúsculo* y *Aguas de Moguda* son los dos cuadros de la pasada Exposición en que mejor se expresan esas cualidades estéticas y otras de una técnica tan nueva como magistralmente resuelta. Pero con valer mucho la primera de las obras citadas, para nosotros es superior la segunda. *Aguas de Moguda* es una visión primaveral; aguas tranquilas rodeadas de bosque, en la enramada saltan los pájaros. Ved aquí un pequeño rincón de la Naturaleza, el resurgir de su vida está en ella como en la modesta yerbecilla, en el árbol corpulento o en los conjuntos panorámicos. En ese rincón el alma se recoge, intensifica sus sentimientos y se desborda en un puro lirismo. Es una visión maravillosa de formas, luz y



LA PRINCESITA DE LOS PIES  
DESCALZOS, POR PINAZO MARTÍNEZ



colores; pero la forma, la luz y el color son los elementos materiales que maneja el artista para expresarnos el estado efusivo de su alma, sus emociones al borde de las aguas tranquilas y entre la enramada que se viste con galas primaverales. Nosotros, contemplando el cuadro de Mir, hemos sentido las mismas emociones, tiernas y preñadas de la alegría del vivir que experimentamos en la audición del andante maravilloso de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven.

La técnica de los paisajes de Mir ha causado con frecuencia bastante desconcierto en las gentes, tal vez nunca como ahora. Para definirla no basta con decir que es impresionista, luminista y francamente de aire libre. La técnica verdadera de un arte, como forma expresiva de ideales estéticos, es siempre progresiva. Podemos decir que no hay diferentes técnicas pictóricas (en el sentido esencial del concepto), sino estados distintos de su evolución. Así, de Giotto a Miguel Angel se desarrolla el primer estado; de los Venecianos (y aún con más propiedad desde Leonardo de Vinci) hasta Goya, el segundo; de los paisistas ingleses (especialmente Bonington) hasta los maestros de Barbizon, el tercero; desde los impresionistas, segunda época de Eduardo Manet, maestros del Norte, Sorolla, los divisionistas y Mir, el tercero; paralelamente al desarrollo de ese último estado

va el de Anglada, que es una modalidad especial; el impresionismo de la luz nocturna sustituido por el de la luz solar. Un artista puede detenerse en cualquiera de los estados progresivos de la técnica si en él halla elementos su-

ficientes de expresión para sus ideales estéticos; pero el arte no puede detenerse y los artistas jamás tendrán derecho para imponer a los demás su situación pasiva en materia de técnica.

El impresionismo sólo pudo venir al mundo del arte cuando la forma pictórica se liberó de la escultura y pudo estar determinada por la luz y el color. Pero esto, que fué una posible realización del impresionismo, no bastaba; era preciso que el artista trasladase su taller al campo para que pudiera darse plena conciencia del valor de la luz en la forma y el color, pues sólo al aire libre había de hallar el artista el tesoro inagotable de los cambios lumínicos y con ellos los de forma y cromatismo. Por eso ha podido decirse que el protagonista técnico (y en muchos aspectos estético) del cuadro es la luz.

En esa relación de elementos orgánicos y todos con igual valor de la forma, luz y cromatismo, se había de llegar, con soluciones más avanzadas, al concepto técnico de totalidad de los elementos materiales del cuadro; es decir, a una visión total y no a visiones parciales. En la pintura de interior nosotros no hallamos un ejemplo más perfecto que el de Goya en su pequeño cuadro *El hospital de pestíferos*, solución maravillosa y completa de los lienzos más avanzados que pintaron Rembrandt y Velázquez (*Arges*

y *Mercurio*, *Las Meninas* y *Las Hilanderas*).

Esa visión de totalidad, de enfoque único, al pasar al aire libre, había de sufrir un desarrollo mucho mayor. En este sentido algunos maestros impresionistas del Norte dieron un



NICANOR PIÑOLA

RETRATO DE D. M. P.



SANTIAGO RUSIÑOL

EL SURTIDOR

gran avance. Joaquín Mir un año y otro ha seguido esa senda. Encaminado por ello con la fuerza vidente de su temperamento y una observación constante, había de ir más lejos que los maestros del Norte. Esta es la situación y caracteres esenciales de la técnica de los últimos cuadros del pintor catalán. Por eso, en ellos, un detalle no tiene valor en sí; es todo lo opuesto al sentido estructural del paisaje del siglo xv, tan brillantemente iniciado por los hermanos Limbourg, y en cuya evolución ocupan los maravillosos de Patinir un punto culminante.

Tal es, a nuestro modo de ver, la significación elevada de Mir en la pintura española contemporánea. Sus obras constituyen un ejemplo luminoso para la orientación de nuestra juventud artística, que bien necesita de ello.

Siguiendo esa senda de estudio sincero y

concienzudo del natural, tuvo la pasada Exposición algunas obras excelentes: entre ellas deben mencionarse en lugar preferente las de Rusiñol, Hermoso, Ricardo Urgell, Martí Garcés, Rigoberto Soler, Francisco Llorens, Piñola (retrato de D. M. P.), Tomás Murillo, Muñoz Melgosa, Baixeras, Forns y Robledano.

Santiago Rusiñol con sus lienzos *Huerto del maestro de Capilla*, *El surtidor blanco* y *Jardín azul*, sigue afirmando su característica de poeta delicado de la naturaleza.

El cuadro de Eugenio Hermoso *A la festa del pueblo*, es, a nuestro juicio, la obra que resume y exalta sus admirables cualidades del pintor más tierno de la vida infantil del campo. Sus figuras de muchachas campesinas son deliciosas, llenas de alegría y de ingenuidad. Esa nota idílica cultivada con insistencia por el pintor, puede semejar monótona a ciertas



gentes que piden al artista esa falsa renovación que las mujeres exigen a la moda. Han sido muy pocos los artistas que han podido asomarse a la vida por muchas ventanas. Ese don rarísimo cuando se posee está bien que se cultive, imperiosamente así se hace. Lo que no está bien bajo ningún concepto, es que se falsifique, antes al contrario debe intensificarse, ser depurado obra tras obra. En esto radica la verdadera renovación, cultivando el artista las plantas naturales que crecen en el jardín de su arte; *del suyo*, no del ajeno.

Lo mismo puede decirse de Martí Garcés, el pintor de interiores. De los dos cuadros que figuraron en la pasada Exposición, el mejor es el de la dama blanca (adquirido por el Estado). No conocemos en la pintura contemporánea española un interior más sencillo, más íntimo y delicado, de un arte tan sincero y de una técnica tan justa. Las relaciones de luz, de color, de ambiente y de calidades materiales de las cosas, son de una justeza admirable y de una

sobriedad de dicción muy precisa y hermosa. En una escala de valores estéticos y técnicos distintos, en la Exposición última podían presentarse como ejemplos elocuentes de un arte sano y sincero, bajo todos aspectos, los

cuadros de Mir, Ricardo Urgell y Martí Garcés. Nosotros nos complacemos mucho en señalar la feliz coincidencia de que sean catalanes los tres pintores como nota sugestiva de diferenciación entre la obra de esos artistas y aquellos afanes infecundos de otros que en la misma región se esfuerzan por crear un arte, tan pobre como amañado.

Por la senda de Mir, Urgell y Martí Garcés puede caminar todo artista de verdad, seguro de que su labor será fructuosa y contribuirá al acrecentamiento del arte nacional; cada artista, según la potencia de su temperamento, irá más o menos lejos y su obra será más o menos intensa, pero siempre sólida y progresiva.

Posee Cataluña no sólo a esos tres pintores, sino a Hermen Anglada y a Rusiñol, con un contenido artístico



IGNACIO PINAZO

OFRENDA

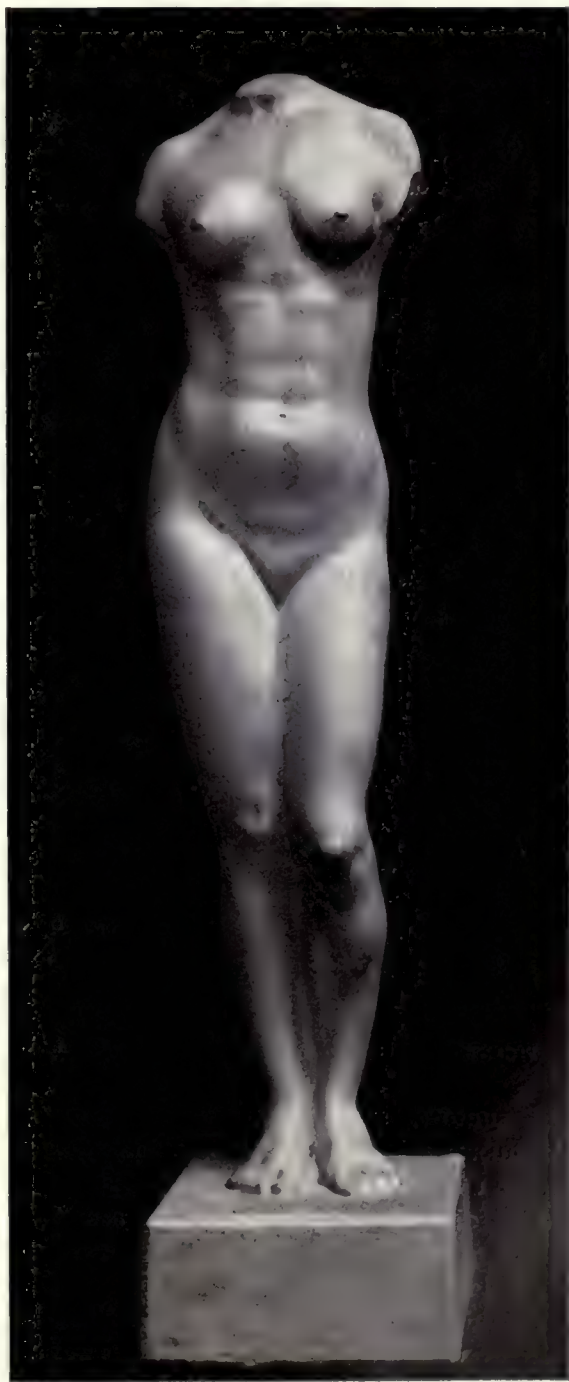
digno de ser tenido en la más alta estima y lleno de potentes gérmenes. Rusiñol, como antes indicamos, con su visión poética y tranquila del paisaje y su maestría en saber escoger el punto más expresivo de enfoque del natural y en saber limitar de un modo justo el paisaje elegido. Anglada trae tantas cosas, tan nuevas y tan intensas al campo de la pintura mundial, que debe ser colocado en la primera fila de los innovadores y de orientadores. Esos maestros, cada uno en su plano estético y técnico, son los que constituyen el verdadero arte pictórico contemporáneo catalán. Y si extendemos nuestro campo de acción costteando nuestro maravilloso Mediterráneo, llegamos a Valencia encontrando dos artistas que han sabido elevar a una gran altura el arte moderno; Joaquín Sorolla en primer lugar, y José Monregre luego. Todos esos maestros son hoy los verdaderos sostenedores del arte levantino, sin que claudique por un momento su condición nativa: sin que vuelvan la espalda a la tierra

en que nacieron. Así constituyen una fortísima expresión artística de esa gran comarca española frente al arte castellano y al que pueda desarrollarse en el Norte, el día, feliz para España, en que el Norte tenga verdade-

ros pintores de los espectáculos de su Naturaleza y del alma de sus hombres.

Dos cuadros tuvo Ricardo Urgell en la última Exposición. Uno el interior de una iglesia en la cual se celebra la misa de difuntos; el otro, un camerino de artistas en el momento en que dos de ellas descansan después de la ejecución de sus danzas. Esos cuadros dan dos notas absolutamente diferentes de arte, aunque idénticas de técnica. En el primer cuadro la nota negra, triste, solemne y de recogimiento espiritual, está tratada con gran sentimiento. Su técnica es sobria, va a la solución precisa de los elementos expresivos, desdobra los matices negros, avalora los términos perspectivas, principalmente por relaciones de luz, de ambiente y de pequeños intervalos cromáticos.

En el otro cua-



JUAN CRISTÓBAL

DESNUDO DE MUJER



dro el color se exalta con los trajes vistosos de las danzarinas y de la luz artificial cálida. Una atmósfera densa y pesada envuelve los elementos de la escena, es un ambiente de fatiga física, una sensación de colores enérgicos que se hallan suavizados por la luz, por el aire turbio y por el amontonamiento de las telas, una sensación de aromas y olores acres, y en el fondo de todo ello la excitación erótica medio dormida y pronta a exaltarse.

Con ser excelente la ejecución del cuadro anterior, tal vez aventaje la de ese último. La visión de conjunto es firme. se procede por empastes de color, matizando en pequeños intervalos y con una dicción franca.

Un joven artista aparece en esa Exposición: Rigoberto Soler, discípulo de José Mongrell y valenciano como éste. El asunto de su cuadro se desarrolla en la huerta valenciana, una figura de campesino y una mujer que lleva en brazos a un niño. El sol intenso baña la escena. Los personajes están vistos con carácter bien definido, nada del modelo de oficio, el cuadro pintado en el sitio sin convencionalismo. La ejecución es vigorosa y de lucha por traducir el natural y la vida sobre el lienzo. ¿Que hay soluciones incompletas,

lagunas y tanteos? Es preciso que así sea. Su autor es joven, casi un niño, y lucha. ¡Que Dios le depare una larga vida artística de juventud y de lucha! ¿Que hay fuertes recuerdos del maestro? Es natural, y por lo mismo siempre sucedió así. La cuestión está en que el artista posea temperamento y sepa desen-

volverlo. Su personalidad irá conquistándola en el trabajo penoso de colocarse frente al natural y a la vida para arrancarles sus tesoros estéticos. Me dicen que el maestro ha recomendado al discípulo el alejamiento de éste, de todo lo que puede ser ver pintura suya y de los demás. ¡Excelente consejo dado a tiempo! Nosotros tenemos a Mongrell por el artista más equilibrado y más consciente como maestro; sabemos lo que valen sus consejos; ahora esperamos saber cómo los



JULIO VICENT

AMANECER

aprovechará el discípulo para que pueda desarrollarse frondosamente en el campo de la pintura patria.

De otro artista desconocido por nosotros y al que suponemos joven, hemos de hablar también con verdadero cariño: José María Muñoz y Melgosa, burgalés; reside en Bilbao. Esto es lo que nos dice el catálogo de la Exposición y esto es lo único que sabemos del artista como hombre. Su cuadro *Aguichu* (un

caminante andrajoso, en plena vida, de rostro duro y enérgico, es de un arte lleno de vigor y un tanto sombrío; el personaje es de un realismo brutal, expresado sin eufemismos de dicción.

Frente a este grupo de pintores figuraron en la pasada Exposición otros de tendencias opuestas, que por caminos un tanto divergentes proceden del mismo punto de partida. A la cabeza de todos ellos hay que colocar a Valentín Zubiaurre.

Se caracteriza ese grupo por una marcada orientación hacia un arte intelectual, expresivo de caracteres, tendiendo a síntesis y hasta simbolismos. Huye de todo lo que pueda ser concreto y busca el carácter, no precisamente en la suma de particularidades y rasgos de la realidad, sino en una idea que des-  
 envuelve luego  
 en particularidades y detalles de expresión.

Ese camino opuesto al del grupo anterior, en cuanto al ideal, lo es asimismo en la técnica. Aparentemente, ésta queda reducida a un lugar muy secundario en el trabajo del artista, en el fondo hay gran preocupación por los medios expresivos. Se parte de una técnica un tanto arcaica para que los problemas planteados modernamente no puedan jamás sobreponerse a la idealización del asun-

to del cuadro. De este modo la técnica es de fácil dominio, tanto en la labor del artista como en la comprensión del público y queda reducida a la categoría de sierva, *aparentemente dócil*. Se huye de la expresión de los fenómenos pictóricos naturales (luminismo, ambiente, visión impresionista de la forma,

concepción sintética de los elementos materiales del cuadro), de la relación coordinada de ellos para manejarlos a plena voluntad del artista, según convengan al asunto previamente pensado, hasta en sus menores detalles. Todo esto da a los cuadros de ese grupo un cierto carácter arcaizante que a veces constituye la nota más saliente.

El cromatismo, o se maneja en acordes enérgicos sin que el ambiente atmosférico los suavice y hasta modifique, o bien se tiende a tonos



MARCOS COLL

CAMPEÓN

en sordina, empleando los menos luminosos de la paleta y no usando nunca ninguno saturado. En este sentido pueden citarse como ejemplo a Corredoyra y a Gutiérrez Solana.

Existe asimismo un tercer grupo de pintores que partiendo de los primeros descritos, se aproximan a los segundos por causas diferentes, a veces esa aproximación se realiza inconscientemente y por lo tanto sin la voluntad espontánea de sus autores.



En las tendencias de los dos grupos últimamente citados figuraron como artistas y obras más importantes: Valentín Zubiaurre y su cuadro *Versolaris*; Elías Salaverría, autor de *San Ignacio de Loyola*; Corredoyva de *Ritos de la catedral compostelana y Escuela de cantores*; Gutiérrez Solana de la *Procesión de los escapularios* y la *Procesión de Semana Santa*; Gustavo de Maeztu de *La tierra ibérica*; José Pinazo Martínez de *La Princesa de los pies descalzos*; José Xiró de *A la victoria de Samotracia*, etc., etc.

\* \*

Hubo también en la pasada Exposición un nuevo grupo de pintores que merecen ser clasificados aparte; tienen una gran concomitancia con los primeros, entre los cuales sería posible incluir. En las obras de esos artistas hay propósitos muy laudables y trozos excelentes de pintura. Hernández Nájera expuso el cuadro *Romería de la Virgen del Rocío*, a nuestro juicio el mejor de cuantos ha producido; Carlos Vázquez, un interior lleno de sentimiento; Moreno Carbonero, dos retratos de gran parecido; Martínez Cubells, Cecilio Plá, Simonet, Carlos Verger (que vuelve al campo de la pintura después de una larga e intensa producción como aguafuertista); Bermejo, Alcalá Galiano, Luís Bea, Casas Abarca, Florensa, Galofre Oller, Gili Roig, Grosso, López Castrillo, Masiera y Raurich.

\* \*

GRABADO. — El cultivo del grabado al aguafuerte tiende, entre nosotros, a un manifiesto progreso. Indudablemente nos sería muy útil el celebrar algunas exposiciones de los grandes aguafortistas contemporáneos extranjeros para evitarnos ciertos amaneramientos y en cambio hallar nuevas orientaciones y estímulos.

Se propende a realizar el grabado original abandonando la copia de una obra pictórica. Sin embargo, la más alta recompensa que se ha dado este año al grabado ha sido a la re-

producción en ese procedimiento del cuadro *San Bartolomé*, ejecutado por D. Leandro Oroz. En una copia, el artista siempre pone algo de su propia personalidad, lo que amenigua los caracteres propios del autor de lo copiado. Si el grabador hace un gran esfuerzo para no poner nada de su modo de ser artístico y dejar solo los caracteres originales, el grabado queda reducido a un procedimiento puramente manual que se da la mano con los usados modernamente en las copias fotomecánicas. En este sentido, la actividad del artista debe emplearse en lo que le es propio y abandonar al fotograbado toda copia. El fotograbado directo, la fototipia, el heliograbado, manejados hábil y conscientemente, nos dan excelentes reproducciones monocromas de un cuadro y por añadidura lo económico de su coste, permite que se difunda mucho entre el público.

Todos estos razonamientos hoy día son una vulgaridad, pero conviene repetirlos, porque aun no han definido el campo de acción propio del grabado artístico, que es el de hacer un trabajo original, susceptible de muchas copias, constituyendo la obra de arte más barata que puede adquirir el público.

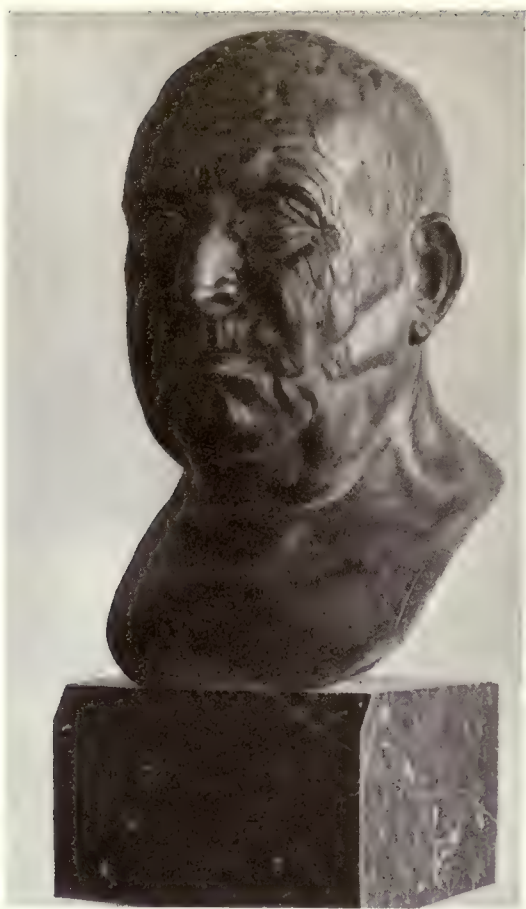
En las aguafuertes contemporáneas, especialmente las españolas, hallamos un exceso de labor manual que con frecuencia se traduce en la plancha en un exceso empalagoso de trabajo, desnaturalizando las condiciones esenciales del grabado al aguafuerte (rapidez de trazo, fluidez, energía, expresión rápida y vigorosa de las imágenes que quiere traducir el artista) y en la estampación en muchos trucos de mano.

Esos defectos dimanar de dos causas: el exceso de enseñanza mecánica del grabado al aguafuerte y la falta de una personalidad artística enérgica en la ejecución de la obra. La técnica de ese grabado es sencilla y muy limitada. Cuando se domina el arte del dibujo, no hay procedimiento que le iguale en fijar rápida y enérgicamente las imágenes creadas por el artista; compárense los dibujos al carbón o lápiz plomo de Goya, con sus aguas fuertes, y se advertirá enseguida.



POEMA, POR  
JOSÉ ORTELLS





J. HIGUERAS. VETERANO DE LA GUERRA DE ÁFRICA

Mucho nos extraña que Sorolla, Zuloaga y Mir no cultiven el grabado al agua fuerte como lo hicieron artistas de temperamento tan enérgico como Rembrandt y Goya.

Un número crecido de aguas fuertes tuvo la pasada Exposición, distinguiéndose las de Franco, Oroz, Castro Gil, Espina y Capo, Esteve, Botey, Labrada, Lhardy, Cámara Moreno, Espino Gisbert, Estrany, Ferrer Matas, Pedraza Ostos, Navarro Martín, Pascual Escribano, los señores Tersol, doña Milada Sindlerova y Vázquez Díaz.

\* \*

ESCULTURA. — La primera impresión que producían las obras escultóricas era excelente, tanto, que hacía pensar en un avance muy importante del arte plástico en España. Un examen algo detenido de los trabajos,

modificaba ese primer juicio. Realmente la apariencia era superior a la realidad.

Se daba precisión con dos hechos que, bien interrogados, eran de una enseñanza elocuente. Las obras hechas con un franco sentido realista, fuertemente inspiradas en el natural, no desmerecían de valor en un examen atento, antes al contrario; en cambio los trabajos concebidos dentro de una orientación ideológica (más que idealista), y en las que el natural había servido sólo como consulta para ciertos detalles de la forma, quedaban en un plano inferior de calidad; únicamente se salvaba el grupo, del señor Ortells, titulado *Poema*.

En el análisis de estas obras se descubrían pronto los siguientes caracteres: una idea no asimilada y menos sentida; es decir, el artista no se había identificado plenamente con ella;



JACINTO HIGUERAS

TERRATENIENTE ANDALUZ

unas soluciones artísticas basadas en recuerdos de otras obras (arte de arte y no creación): un desenvolvimiento plástico tendiendo a lo grandioso, sin energías para llevarlo a cabo, por lo que las formas daban una sensación de cosa hueca, una técnica sumaria no resulta personalmente sino aprendida de otras obras, con expresiones de calidad material conseguidas más que por una sucesión de planos en pequeños intervalos por un truco manual modelado por redondeces muy suaves.

¿Causas posibles de esos hechos y resultados suyos? Fundamentalmente, para nosotros, radican en los procedimientos de enseñanza en la época del aprendizaje artístico y en posibles condiciones del temperamento español para la escultura.

Son éstas francamente realistas. Dentro de ese realismo, se descien- de hasta el dato anecdótico de

fuerte sensación (gran parte de nuestra imagería policroma religiosa), o se asciende

hasta la sublime y divina magestad del dolor, v. gr. en el *Cristo del Amor*, de Martínez Montañés, en Sevilla (y que no debe confundirse con el de la Catedral hispalense).

Dentro del realismo que es tan propicio a los españoles, con un buen cultivo, se podría llegar a la plástica italiana del siglo xv; es decir, a un arte plenamente estructural de la forma, visto directamente en la realidad: en este sentido, Velázquez (a pesar de su visión pictórica de la forma) y Ribera constituyen dos grandes fuerzas orientadoras, que unidas a Montañés, sobre todos los demás escultores, dan, a nuestro modo de ver, la senda posible para la escultura nacional.

En cambio, cada día creemos de orientación falsa y de resultados perniciosos el estudio inmediato de la escultura



FEDERICO MARÉS

RETRATO DEL MAESTRO PAHIISA



MOISÉS DE HUERTA (P)

BUSTO



clásica (griega, greco-romana), o del siglo xvi. Nuestra enseñanza no sólo tiende a imponer a la juventud unas orientaciones ideales y artísticas, opuestas al temperamento nacional, sino que, desde el primer momento se le sitúa al futuro escultor, de espaldas a la realidad del natural, y de frente a las obras de arte de tiempos pasados. Con ese procedimiento docente, se le educa en el renunciamiento de su propia personalidad y en las habilidades para cojer del cercado ajeno los materiales artísticos.

Cuando sale de la escuela queda en posición libre, no para hacer un arte personal, sino para el merodeo en el arte antiguo o en aquel moderno que más solicite su atención.

Por eso, siguiendo esos caminos, es posible llegar a las apariencias buenas; pero no a las realidades sólidas y progresivas. Así nos explicamos el resultado conseguido por los escultores que acudieron a la pasada Exposición; excelentes cuando se colocaron sinceramente frente al natural, sin acordarse de las *obras maestras* y de sus antiguos procedimientos de estudios escultóricos; falsos, cuando cambiaron de posición.

Con inseguridades en las soluciones artísticas y técnicas, con algunos tropezones y lagunas, tienen un valor positivo las obras concebidas y ejecutadas dentro de la primera tendencia. En ellas se revela la

lucha y el estudio serio y esas condiciones hay que aplaudirlas y estimularlas para que puedan dar excelentes frutos.

Así debemos mencionar con elogio las obras siguientes: el busto retrato, obra de

Moisés de Huerta; la cabecita de labradora valenciana, de Vicente Navarro; el admirable desnudo femenino, de Juan Cristóbal; los dos bustos de Jacinto Higuera; los jugadores de foot-ball, de Coll; el busto de negrita, de Martínez Ballester; el de cargadora bilbaína, de Quintín de Torre, y alguna de las esculturas de Julio y Carmelo Vicent.

El grupo del señor Ortells, *Poema*, ha sido la obra escultórica más excelente de la pasada Exposición. Especialmente la figura de mujer tiene vida intensa, es noble de expresión y está ejecutada admirablemente. Su autor ha sentido la idea, la ha concebido con verdadera grandeza, y el natural sirvióle para algo más que una mera consulta, antes al contrario, para un estudio detenido. Es un caso de excepción del pasado Certamen, pero no por completo (que esto era imposible). Hay resabios de arte, sobre todo en las soluciones artísticas del grupo citado.

\* \*

#### ARQUITECTURA. —

Dos tendencias se han definido con toda precisión: la supervivencia de formas y conjuntos arquitectónicos pretéritos y la franca evolución de los tipos tradicionales españoles en busca de una arquitectura nacional y contemporánea. Sostuvo esa orientación D. Leonardo Rucabado en los proyectos y dibujos expuestos; la primera encarnaba en las obras de D. Pedro Mathet y D. Joaquín



FEDERICO MARÉS

RELIEVE PARA UN MONUMENTO

Plá. El problema del nacionalismo arquitectónico (en general de las artes aplicadas o decorativas, de las que es centro la arquitectura) es sumamente complejo, y a nuestro modo de ver no se ha planteado bien y con clari-



PROYECTO DE RESTAURACION DE LA BIBLIOTECA MENENDEZ PELAYO  
Y ANTE-PROYECTO DE LA BIBLIOTECA Y MUSEO MUNICIPALES  
PARA LA CIUDAD DE SANTANDER, POR L. FUCAEDO, ARQUITECTO









LEONARDO RUCABADO

ANTEPROYECTO DE CASA PALACIO EN BILBAO

dad. Creemos firmemente que cuanto se ha hecho, dicho y escrito, tiene un fondo positivo de entusiasmo y de excelentes deseos, pero sigue en estado de nebulosa, sin que vaya tomando formas precisas por varias causas. Un examen de ellas nos había de conducir, necesariamente, no sólo a un trabajo de análisis negativo, sino a exponer la cuestión en todos aquellos aspectos y orientaciones positivas, tal como nosotros concebimos ese problema del arte. Esto daría unas proporciones muy grandes al escrito presente, a él tendríamos que llevar una parte considerable de un trabajo que tenemos hecho y que tal vez demos en breve a la publicidad. Suspendamos hasta entonces todo análisis de la obra del señor Rucabado, tanto la gráfica como la de aquella Memoria que, suscrita también por don Aníbal González, fué presentada en 1914 al IV Congreso Nacional de Arquitectos.

Por hoy basta decir que la empresa del señor Rucabado es loable y digna de ser continuada con gran entusiasmo por muchos arquitectos y artistas.

La obra expuesta por los señores Mathet

y Plá se mueve en un terreno definido: la supervivencia de lo histórico; en ese plano han realizado un gran esfuerzo merecedor de toda alabanza. Examinando los siete cuadros expuestos (plantas, fachadas, secciones y perspectivas de conjunto), se ve en ellos un franco sentimiento de romanticismo cristiano como elemento generador del alma. No es posible fijar con más precisión el admirable programa que se han impuesto sus autores.

Escoger un lugar apartado de la ciudad en el que reine el silencio y el recogimiento del espíritu, libre de la vida vertiginosa contemporánea. En tal sitio, el alma se despoja poco a poco de lo que es terreno, de las ideas y de los sentimientos mundanos; vé su liberación carnal y puede ponerse más en contacto con Dios.

No basta con la solicitud del lugar, el arte tiene que producir formas sugestivas del misticismo cristiano; formas que en nada le recuerden la arquitectura de la urbe moderna y profana, y formas, por añadidura, en las que se haya cristalizado la expresión más sublime del templo consagrado a la religión católica.



Quienes sostienen la teoría de la supervivencia del gótico en las iglesias, se fundan no sólo en lo que apuntamos antes, sino también en el principio orgánico del arte arquitectónico. Todo edificio es un órgano que ha de cumplir bien ciertas funciones de la vida social. El culto católico no ha variado, no hay motivo pues para que varíen las formas generales del templo gótico. Y por si esas razones fuesen pocas, aducen otras más; la arquitectura en arco encuentra su perfecta y amplia solución en la llamada gótica. Su técnica constructiva, como todas las técnicas perfectas, no es privativa de un lugar y tiempo; al contrario, tiene un fondo universal. Podrá modificarse el ropaje decorativo, que es lo que se ha venido haciendo de un modo admirable en la catedral nueva de Vitoria, y en lo que se ve brillantemente en los trabajos citados de los señores Mathet y Plá.

Al lado de la Catedral colocan los señores Mathet y Plá el Palacio arzobispal con formas del Renacimiento, pero uniéndolas a las gó-

ticas del templo. Hay en ello dos caracteres que conviene apuntar. Por un lado, una modernización arquitectónica en el primer edificio, como expresión renovadora, sino del dogma, sí de los hombres de la Iglesia; por otro lado, como enlace de lo divino con lo humano; del recinto sagrado con la Ciudad. Esos conceptos de una elevada idealidad han tenido una expresión artística feliz. Tenemos en España ejemplos admirables de esos enlaces de un estilo con otro; para nosotros, el caso más estupendo lo da la Plaza del Triunfo en Sevilla. Indudablemente, los autores del proyecto en cuestión han recordado ese ejemplo, para saturarse de su espiritualidad estética.

La obra de los señores Plá y Mathet tiene detalles de gran belleza, desarrollados a base de nuestro arte arquitectónico y decorativo de los siglos xv y xvi. La catedral es suntuosísima. Las torres del hastial con sus chapiteles calados; las portadas y las fachadas laterales ricamente decoradas; el bosque de contra-



L. RUCABADO. ANTEPROYECTO DE CASA DE CAMPO EN CASTRO-URDIALES (SANTANDER)



LEONARDO RUCABADO

ANTEPROYECTO DE CASA DE CAMPO PARA NOJA (SANTANDER)

fuertes y arbotantes rodeando el templo; los grandes rosetones y ventanales convierten la catedral en una inmensa linterna de piedra y vidrios de colores, de gran magnificencia artística.

El palacio del prelado tiene toda la grandeza, severidad y riqueza de las mansiones señoriales españolas del Renacimiento.

Ese admirable conjunto va rodeado de un jardín; esto le da un carácter de espiritualidad moderna y ensancha las grandes perspectivas del recinto sagrado.

Al ocuparnos de la obra de los señores Mathet y Plá, hemos procurado colocarnos en el plano ideal de sus autores y analizarla desde él, porque entendemos que esa es la primera posición que debe adoptar la crítica. Cansados estamos de verla proceder de modo diferente y entonces no hay posibilidad de un análisis lógico, porque el crítico pide a la obra de arte lo que él quiere que tenga y que casi siempre es diferente a lo que se ha propuesto el artista.

\* \*

Figuraron en la pasada Exposición, obras de arquitectura, de gran estudio y dignas de

toda estima, por el esfuerzo laudable de sus autores. Entre ellas deben citarse: el proyecto monumental para Palacio del Gobierno del Uruguay, hecho por D. Manuel Mendoza; el del Mercado de Colón, y Palacio Municipal de Valencia, contruidos por D. Francisco Mora; el proyecto de Parlamento español, de D. Joaquín Roji; el de *Reconstitución de una ciudad con elementos arquitectónicos usados en nuestro país, desde la época romana hasta el siglo XV*, por D. Francisco de P. Nebot; un proyecto de palacio, de D. Julio Saenz, y el de una casa de alquiler, de D. Javier Cabello.

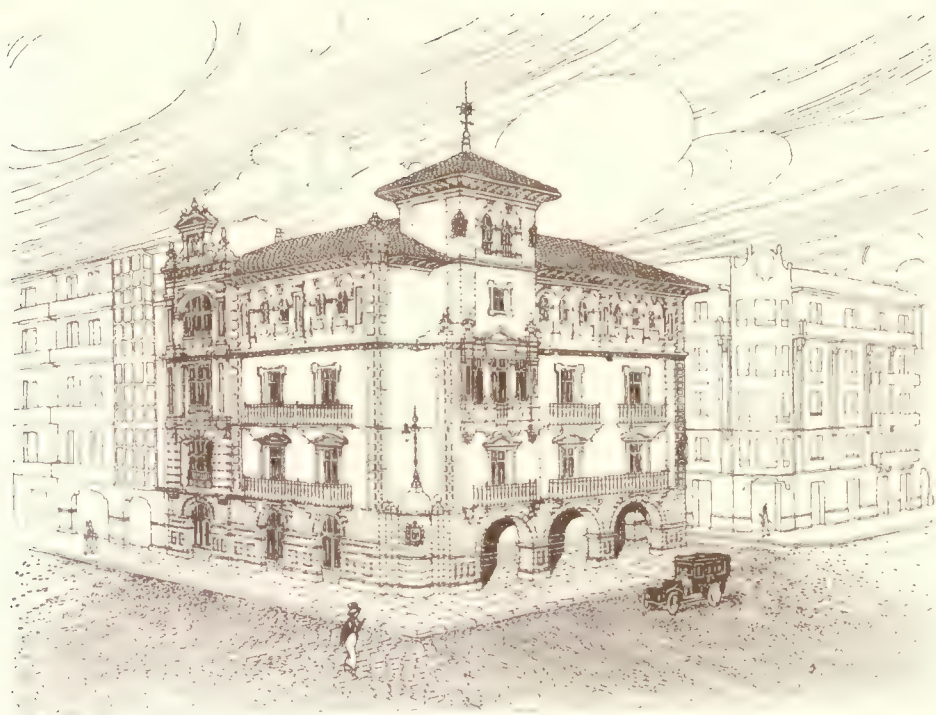
\* \*

He ahí, brevemente enumerado, en sus líneas más salientes, lo que por algún concepto mereció en la pasada Exposición Nacional de Bellas Artes, de ser recogido y comentado, por el fondo de seriedad que revestía.

Cuanto queda mencionado en estas páginas, fué, en realidad, aquello que reclamaba la atención de los inteligentes desapasionados.

RAFAEL DOMENECH.





L. RUCABADO. ANTEPROYECTO DE RESTAURACIÓN DE CASONA SOLARIEGA (CASTRO-URDIALES)

## PREMIOS CONCEDIDOS POR EL JURADO

### SECCIÓN DE PINTURA

#### Primeras medallas

D. Joaquín Mir. — Por su obra: *Aguas de Moguda*.

D. Eugenio Hermoso. — Por su obra: *A la fiesta del pueblo*.

D. Valentín Zubiaurre. — Por su obra: *Versolaris*.

#### Segundas medallas

D. Nicanor Piñole. — Por su obra: *Retrato*.

D. Ricardo Urgell. — Por su obra: *Día de difuntos*.

D. Jesús Corredoira. — Por su obra: *Escuela de cantores*.

#### Terceras medallas

D. Juan Luis López. — Por su obra: *Flo-risel*.

D. Aurelio García Lesmes. — Por su obra: *El barranco de las brujas*.

D. José Gutiérrez Solana. — Por su obra: *Procesión de los escapularios*.

D. Rigoberto Soler. — Por su obra: *Entre naranjos*.

D. Angel Larroque. — Por su obra: *Recolección del manzano*.

D. Cristóbal Ruíz. — Por su obra: *La familia*.

D. Julio García Condoy. — Por su obra: *En la ermita*.

D. Gustavo de Maeztu. — Por su obra: *Tierra Ibérica*.

### SECCIÓN DE GRABADO

#### Segunda medalla

D. Leandro Oroz. — Por su obra: *Reproducción de Ribera*.

#### Terceras medallas

D. Hermenegildo Lanz. — Por su obra: *Plafón de aguas fuertes*.

D. Daniel Vázquez Díaz. — Por su obra: *Impresiones de la guerra*.

### SECCIÓN DE ESCULTURA

#### Primera medalla

D. José Ortells. — Por su obra: *Poema*.

*Segunda medalla*

D. Juan Cristóbal—Por su obra: *Desnudo*.

*Terceras medallas*

D. Vicente Beltrán. — Por su obra: *Año-ranza*.

D. Federico Marés. — Por su obra: *Fragmento de monumento*.

D. Julio García Benlloch. — Por su obra: *Bruma boreal*.

D. Rafael Bargues. — Por su obra: *Cabeza de negra*.

SECCIÓN DE ARQUITECTURA

*Primera medalla*

D. Leonardo Rucabado. — Por el *Intento de restauración de un estilo arquitectónico español con características de tradición regional*.

*Tercera medalla*

D. Francisco Mora Berenguer. — Por el proyecto de *Mercado de Colón en Valencia*.

ADQUISICIONES

Con destino al Museo de Arte Moderno y por la cantidad de siete mil pesetas por cada

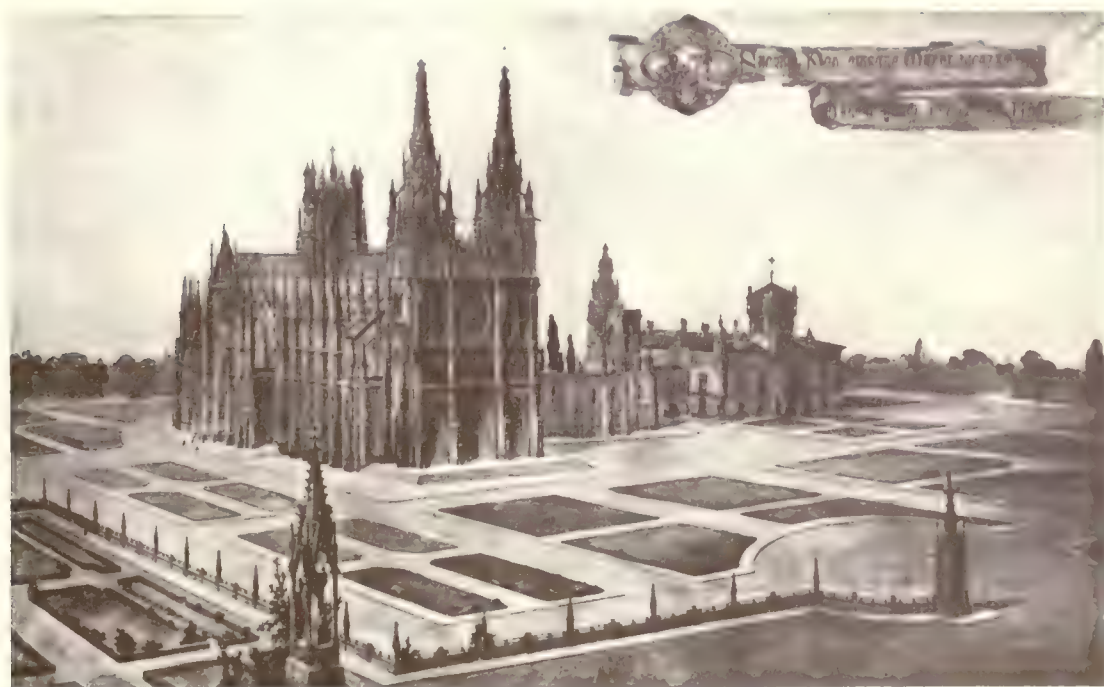
una de ellas, fueron adquiridas las obras: *Aguas de Moguda*, de D. Joaquín Mir; *A la fiesta del pueblo*, de D. Eugenio Hermoso; y *Versolaris*, de D. Valentín Zubiaurre.

BOLSAS DE VIAJE

Fueron concedidas Bolsas de Viaje, por valor de cinco mil pesetas cada una, a los artistas premiados con Medalla de segunda clase D. Nicanor Piñole, D. Ricardo Urgell, D. Jesús Corredoira, D. Leandro Oroz y don Juan Cristóbal.

Se concedieron igualmente Bolsas de Viaje, por valor de tres mil pesetas cada una, a D. Gustavo de Maeztu, D. Juan Luis López, D. Aurelio García Lesmes, D. José Gutiérrez Solana, D. Rigoberto Soler, D. Angel Larroque, D. Cristóbal Ruíz, D. Julio García Condoy, D. Hermenegildo Lanz, D. Daniel Vázquez Díaz, D. Vicente Beltrán, D. Federico Marés, D. Julio García Benlloch, D. Rafael Bargues y D. Francisco Mora Berenguer, premiados con tercera Medalla.

A tenor de lo dispuesto en el Reglamento vigente para las Exposiciones Nacionales de



JOAQUÍN PLÁ Y PEDRO MATHET

CONJUNTO PERSPECTIVO



Bellas Artes, los artistas a quienes se concedan estas Bolsas de Viaje elegirán libremente la ruta para el mismo, pero siempre con la obligación de ejecutar una obra que tendrán

que presentar en la inmediata Exposición Nacional de Bellas Artes, ajustándose a los aspectos característicos de la vida, tipos, paisajes, costumbres y tradición puramente españoles.

## ECOS ARTISTICOS

EN HONOR DE JOSÉ GESTOSO. — Reunida la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, se dió cuenta por el presidente, el marqués de Torrenueva, de la invitación hecha por la Real Academia de Buenas Letras, para que ambas Corporaciones, reunidas, celebren una sesión necrológica en memoria del que fué ilustre académico de las mismas, nuestro ilustre colaborador don José Gestoso y Pérez, exponiéndose por el señor Torrenueva, en sentidísimas frases, todo el pesar que afligía a la Academia por la pérdida de compañero de tantos méritos.

Se acordó, a propuesta del señor conde de Urbina, con la unanimidad de todos, que el retrato del señor Gestoso se coloque en el salón de la Secretaría, a la que dedicó en vida todos sus afanes y trabajos; acordándose también, a propuesta del señor Rodríguez Jurado, se dediquen en el salón de actos «tablas de honor», con los nombres de todos los académicos ilustres ya fallecidos, y entre ellos el del señor Gestoso, que tanto hizo por Sevilla y por las artes; ofreciéndose generosamente el señor Bilbao a pintar el retrato que habrá de colocarse en la Academia. Esta acordó también cooperar al homenaje al señor Gestoso, que prepara la Escuela de Artes e Industrias, del que dió

cuenta el señor Bilbao, consistente en colocar una lápida en la casa donde falleció dicho señor, profesor también de la Escuela, cuya lápida será hecha por los alumnos de dicho centro de enseñanza, como último tributo a su querido profesor.

Enterada la Junta de la vacante de Secretario General de la Academia, por fallecimiento del señor Gestoso, ésta, conforme con la propuesta hecha por la Junta de Gobierno, nombró por unanimidad para dicho cargo al académico don Cayetano Sánchez Pineda.

EL MONUMENTO A ROSALES. — Trátase de que sea construido en breve. Para él donó ya ocho mil pesetas la sección de Arte Decorativo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y se va a dirigir una circular a los artistas españoles para que contribuyan con alguna obra, con cuyo producto aumentar la suscripción. Los cuadros, esculturas u objetos artísticos que se remitan serán vendidos en una fiesta que al efecto será organizada. La Comisión encargada de rendir tan merecido homenaje al gran pintor que, con los catalanes Benito Mercadé y Mariano Fortuny, es representativo del arte español de su tiempo, la componen Mariano de Cavia, Alvarez Herranz, Jacinto Benavente, Ramon



JOAQUÍN PLÁ Y PEDRO MATHET

CATEDRAL Y PALACIO EPISCOPAL



LEONARDO RUCABADO

PALACIO PARA UN NOBLE EN «LA MONTAÑA» (SANTANDER)

Pulido, Arniches, Manuel Benedito, Luis García Sampedro, Jerónimo Jiménez, Domingo Muñoz, Marcelino Santa María, González Pola, Francisco Llorens, Jesús María Perdígón y Sebastián Cañedo.

UNA CONSTRUCCIÓN ANTIGUA. — Cerca de Roma, a escasa distancia de Termini, los trabajos realizados para dejar libre la vía férrea, a causa de un hundimiento ocurrido, ha puesto al descubierto una importante construcción antigua, en forma de basilica de tres naves, divididas por pilastras que soportan arcos. Hermosos relieves en estuco blanco, de los cuales unos representan escenas mitológicas y otros objetos del culto o motivos ornamentales, cubren los muros, las bóvedas, las pilastras y el ábside. A la estancia principal se penetra por un vestíbulo igualmente decorado de estucos y solado de finos mosaicos. Enrededor del edificio se desenvuelve una galería, aún no descombrada por entero.

CONCESIÓN DE UN PREMIO. — Al pintor León Bonnat ha concedido la Academia de Bellas Artes, de Francia, por el conjunto de su obra, el «Premio Juan Reynaud», de diez mil francos, destinado a la labor de más mérito producida durante un quinquenio. Este fallo ha sido bien recibido.

ESULTURAS EXHUMADAS. — Un día, de entre las arenas de Cirene, los arqueólogos italianos, exhumaron la estatua de Venus que en la actualidad puede contemplarse en el museo de las Termas, de Roma; y há poco, también de allí ha sido sacada una figura representativa de Eros, en actitud de disparar el arco. La arena donde tantos siglos ha permanecido oculta la ha resguardado, y sólo se quebró la mano derecha y la otra únicamente ha tres dedos cercenados. Permite esa estatua ver la exacta posición del arco, que sostenía con la mano que le falta, mientras que la otra se apoyaba en el muslo derecho, un poco antes de la rodilla. La cuerda del arco pasaba entre las dos piernas y en la parte superior la mantenía tirante la mano derecha, tendiendo las dos manos a unirse en un esfuerzo para sujetar el cabo libre de la cuerda en la extremidad superior del arco. Mientras el cuerpo realizaba un esfuerzo muscular, la atención del arquero estaba fija a lo lejos, hacia donde la flecha debía volar ligera. Los ojos están medio abiertos, como de quien escruta algo distante; los largos cabellos caen en bucles sobre la nuca, donde se rizan, lo propio que sobre las sienes. Las cejas, bien perfiladas, dibujan una curva regular; la nariz es fina; la boca, pequeña, pero de labios carnosos; y un hoyuelo aparece entre el labio inferior y la barbilla. El óvalo del rostro es muy pronunciado y



puesto más de manifiesto en virtud de la frente despejada. El rostro está lleno de vida, de vida reposada. No tiene esa estatua alas ni señal de que las poseyera.

Acerca de esa escultura, ha escrito el doctor Ghislanzoni: «En conjunto el Eros de Cirene no semeja reproducción exacta de un bronce original. Sobre todo la cabeza me parece haber sido tratada por el copista cuidadosamente. Esa cabeza no proporciona ningún elemento cierto para la atribución del original, que hasta ha pocos años era unánimemente considerado como de Lisipo. Ciertamente que las piernas largas y delgadas, el busto algo raquítico, lo que encontramos en otras obras atribuidas al gran escultor de Sicione, la naturaleza de los cabellos y particularmente el carácter viviente de la actitud, obligan a recordar al insigne maestro. Pero, por otra parte, no cabe negar que nuestro Eros se parece singularmente al famoso de Winkelmann, que está en la Glipoteca de Munich y que Furtwaengler supone de Eufranor, y que es ciertamente una obra de la segunda escuela ática. Si el Eros de Cirene es una buena copia helenística, muy parecida al original, hay que declarar que el creador de esta bella composición plástica sería, no Lisipo, sino otro escultor ecléctico. Es lo que ya afirmaba Amellung.»

—  
ARQUITECTURA ESCOLAR. — La Junta facultativa de Construcciones civiles ha reorganizado los servicios encomendados al personal facultativo de Arquitectura escolar, y nombrado a don Francisco Pezuela inspector jefe de Construcciones escolares, y arquitectos encargados de zona, a don Antonio Flórez, de la primera; a don Antonio Ferreras, de la segunda; a don Lorenzo Gallego, de la tercera, y a don Francisco Pingarrón, de la tercera.

—  
UN HALLAZGO. — Al realizarse en un cortijo de Bornos (Cádiz), unos trabajos agrícolas, se descubrió una escultura interesante. El labrador que practicaba las mencionadas tareas, advirtió que la reja del arado tropezaba con una, al parecer, piedra dura y gruesa, y al tratar de desenterrarla, vió que era una escultura de gran tamaño que representaba un león, de más de un metro de altura, con la boca abierta, en actitud de devorar un cordero que tiene sujeto.

La escultura que es de piedra caliza y blanda, sufrió algunos desperfectos en una de las patas, a causa de haber supuesto el labriego que en el cuerpo del león encontraría un tesoro, para conseguir lo cual practicó varios orificios. El lugar donde ha sido encontrada es donde se asentó la colonia romana Carissa Aurelia, cuyas ruinas se encuentran a cinco kilómetros aproximadamente de la población actual.

NECROLÓGICA. — Un nombre más que añadir a las recientes pérdidas sufridas por la ciencia arqueológica francesa: Máximo Collignon. Antes que él, Maspero y Dieulafoy, recientemente Degrain. Ahora nos sorprende la noticia de que también la guadaña infatigable segó la vida del autor de la *Historia de la escultura griega*, esa obra tan familiar a cuantos se consagran a los estudios de arte. Era no sólo un arqueólogo lleno de ciencia y dotado de buen ojo analítico, sino que además debía reconocerse en él a un buen escritor que sabía exponer con arte cuanto quería decir, ya que formaba entre quienes, con acertado sentido, no comprenden que quepa hablar de cosas de arte sin estilo, gusto y orden. Verdad que Collignon era un artista, dibujaba y pintaba, y esto, aunque no lo parezca, constituye excelente disciplina para escribir, cuando además, se tienen condiciones para manejar la pluma.

La labor realizada por el ilustre arqueólogo es de la que resta; la que se consulta por la honradez que la guió. Aparte de la obra precitada, deja: *El mito de Psiquis*, la *Historia de la Cerámica griega* (en la parte que dejó interrumpida Rayet), *Las estatuas funerarias del arte griego y Pérgamo*.

En los últimos años dirigía con Lasierre, por designación de la *Academie des Inscriptions*, la publicación de los *Monumentos y Memorias de la Fundación Piot*.

Nació en Verdun el año 1849. Fué profesor en la Sorbona, miembro de la Escuela de Atenas y vicepresidente del Consejo de los museos, habiendo contribuido en mucho a enriquecer las colecciones del Louvre.

—  
RESPECTADO POR LAS ARMAS. — El profesor Gustavo Kosinna se dirigió al general Mackensen, cuando las operaciones militares en la Dobrudja, recomendándole las ruinas de un monumento de la época de Trajano, existente en Adamklissi, a fin de que procurara que fuese respetado por las tropas; y el citado profesor ha recibido una carta del expresado general manifestándole que no ha sufrido desperfecto alguno el monumento porque se interesaba, no obstante haberse reñido combates violentísimos en sus alrededores, añadiéndole que bajo la dirección del Estado Mayor alemán se han realizado fructuosas excavaciones en aquel lugar.

—  
NOMBRAMIENTOS. — Para cubrir las vacantes que en la Junta de Museos de Barcelona dejarán desde primero del año próximo don Dionisio Baixeras y don José Rogent, los compromisarios de las sociedades artísticas han elegido a don Luis Masriera y a don José Llimona.

## DE ENCUADERNACION

(DIVAGACIONES)

LOS españoles no fueron nunca elegantes en el sentido concreto que tiene esta palabra cuando se hermana con el de la riqueza.

España no fué tampoco verdaderamente rica ni aun en los tiempos de su mayor esplendor.

Cuanto puede decirse del vestido y del tocado es aplicable a la encuadernación, que no es otra cosa que armadura o ropa del libro.

Y así como, por sencillos o pobres, no impusimos, en ningún tiempo, nuestras modas en indumentaria, con carácter general, a las demás naciones: tampoco, en la historia universal del arte de la encuadernación, puede la española reclamar capítulo propio.

Es aquel, entre todos los artes manuales, el más artístico — valga la redundancia — por ser el menos útil y el más supérfluo. (A)

Para defender el cuerpo, impreso o manuscrito, de los deterioros del uso y de las inclemencias del tiempo y el abandono; basta la encuadernación más ramplona con tal que sea sólida. En cuanto aquella traspasa los

límites de lo indispensable, ya cuesta, con rarísimas excepciones, más que el libro mismo que se encuaderna.

La encuadernación, pues, en general, es el mayor de los lujos no bien tiene pretensiones artísticas.

Nuestras artes plásticas tendieron siempre a la grandiosidad por el asunto y el tamaño.

La encuadernación es arte pequeño y minucioso entre los decorativos.

Conviene advertir que no tratamos aquí de encuadernaciones de joyería y esmaltes, de las que se conservan notables ejemplares en España en Catedrales, Bibliotecas y algunos otros establecimientos públicos. Muchas de aquellas, además, no son obra de españoles. Entre los espléndidos regalos hechos a nuestras Catedrales puede citarse, por la encuaderna-



LIBRO DE BITÁCORA DE COLÓN. SIC]

ción y por el texto, la Biblia *moralizada*, llamada de *San Luis*, que se custodia en la de Toledo: «el más hermoso códice conservado en las iglesias de España.» según Don Elías Tormo. Hablamos de trabajos en pieles, telas,





(C) SAAVEDRA FAJARDO. CIENT PÁGINAS SOBRE LA IDEA DE UN PRÍNCIPE POLÍTICO CRISTIANO, PUESTAS EN VERSO POR D. JOSÉ M.<sup>a</sup> DE LAREDO. MS. AÑO 1863

y papeles, adornados con hierros impresos a fuego; pintados o bordados; todo ello para adorno y preservación del libro.

Resumiendo: creemos que por modestos, por nada más que acomodados, y esto en raras ocasiones, y por no haber sido tampoco los españoles extremadamente entusiastas de libros y de bibliotecas, la encuadernación no prosperó en nuestro país ni tiene en él carácter propio y definido.

Las tres grandes bibliotecas españolas: la Nacional, la Real y la del Monasterio de San Lorenzo, en El Escorial, comprueban nuestro aserto.

Con ser así, cuantos visitan, por primera vez los salones de la Biblioteca Particular de S. M., sobre todo si son españoles, admiran la riqueza que, a primera vista, ofrece la encuadernación encerrada en sólida y severa estantería de caoba maciza. Sirve esta de apropiado marco al tafilete rojo, tan común en ella; a la pasta anticuada, Valenciana o no, con lomos cuajados; a los terciopelos azules y carmesíes y a los pergaminos, como *marfil*, que entusiasmaban al encuadernador

DURAND, fallecido pocos años hace. El aspecto general es magnífico, sí, no puede negarse; pero no pasemos adelante. Para el inteligente tiene esto condiciones de pintura escenográfica. En la Biblioteca de S. M. casi todos los libros preciosos están, desde su origen, vestidos miserablemente en la pasta española más ordinaria y menos artística; las otras encuadernaciones, en general, ricas por la materia, son vulgares por la factura.

Faltan en la suntuosa librería las firmas de los más famosos encuadernadores extranjeros, clásicos, y apenas sí, de los modernos, franceses e ingleses, hay tal cual obra elegante o ricamente vestida. Hasta las extravagancias escasean; no hay un solo ejemplar, que sepamos, de encuadernación de piel humana, ni musical, ni con secretos o sorpresas. Unica tal vez, entre estas rarezas, será la vestimenta de un diario de viaje de Cristóbal Colón de la que no sabemos si podrá formarse idea aproximada por la fotografía. Tan disparatada lucubración se ofrece en el grabado (A) de las presentes divagaciones. Años hace le ocurrió a un señor alemán suponer que, en



(D) ENCUADERNACIÓN DE VICENTE BENEITO



(B) SANTO TOMÁS DE AQUINO. INSTRUCCION  
Y REGIMIENTO DE PRINCIPES. MS. S. XV.



las costas de no sé dónde había aparecido aquel cuaderno que dejó caer al agua el primer Almirante de las Indias. Sobre tal supuesto, el erudito tudesco fabricó un libro — facsímile del diario de viaje naufragado vistiéndole de pergamino cubierto de arena, algas, conchas, caracollillos y granitos de coral. No hay para qué decir si tal envoltura es frágil, incómoda y sucia, pues cada vez que se toca, o se intenta abrir el tomo, — autorizado con el sello, pendiente, en cera, de Cristóbal Colón — el diario se convierte en salvadera y pierde alguna planta o molusco.

Lo expuesto es la regla general confirmada, como todas, por excepciones; y claro está que en una biblioteca de *ciento ochenta y tantos mil rolámenes impresos, y cinco o seis mil manuscritos*, aquellas son notables.

Ocupa el primer puesto, entre las encuadernaciones de joyería—esmaltes, sobre oro, en broches, cantoneras, nervios y escudo central — la del famoso *Libro de Horas* con las armas

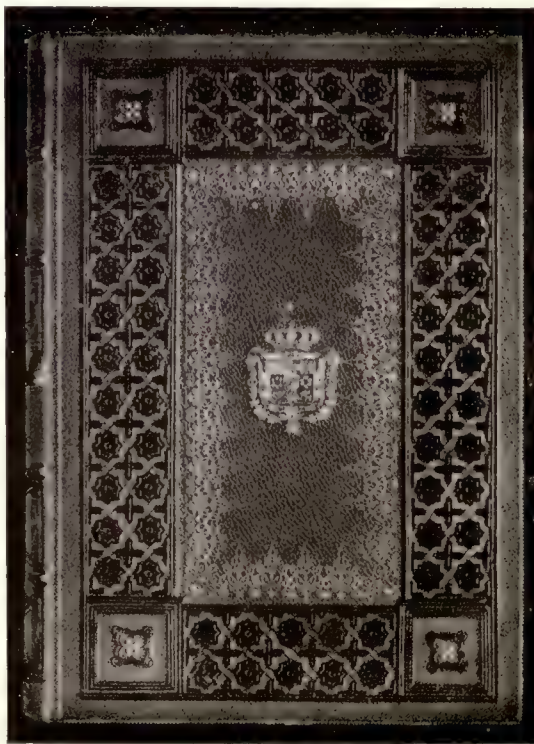
de Aragón y de Henríquez en zapa negra.

Esta obra estupenda, no bien estudiada aún, que se atribuyó, como tantas otras, a Benvenuto Cellini y que fué justipreciada, en *doscientos mil francos*; se reprodujo, en totalidad o en pormenores, en varias publicaciones nacionales y extranjeras. Últimamente se ha publicado, en colores y casi en su tamaño, en el primer tomo y volumen del *Catálogo de la Real Biblioteca, Impresos. Autores, Historia, Introducción, Noticia de algunas Bibliotecas de Reyes de España*, Madrid, 1910.

El grabado (c) del presente artículo, es de una de las tapas del *Libro de los Isidros*. Le conocemos familiarmente con tal nombre, porque solía enseñarse a los visitantes de la Biblioteca de S. M. durante las fiestas del Santo Patrón, de Madrid. El libro es maravillosa obra de dibujo caligráfico: cien hojas orladas que contienen una glosa poética de Saavedra Fajardo debida a D. José M.<sup>o</sup> de Laredo. Es tomazo, para cuyo manejo se necesitan dos hom-



(E) ORDENANZAS DE LA REAL MAESTRANZA DE VALENCIA. VALENCIA - MONFORT. 1776



(F)

ENCUADERNACIÓN DE GINESTA

bres, mide  $64 \times 50$  centímetros. La encuadernación, en terciopelo violeta, lleva sólidos adornos de plata mate, bruñida y sobredorada, con escudos reales y dedicatoria a S. M. la Reina Doña Isabel II.

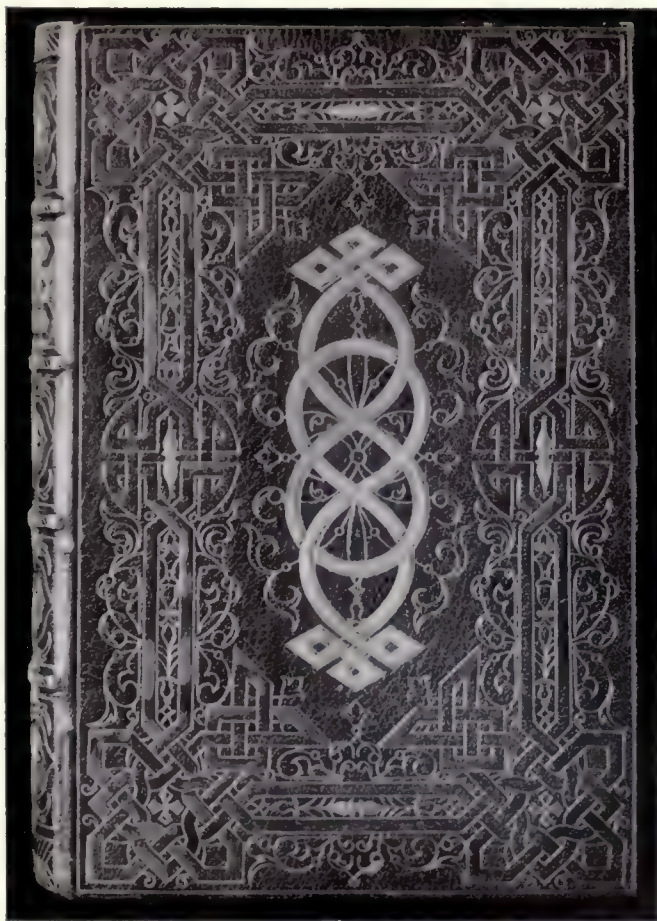
Creemos que bastan estos dos ejemplos de encuadernaciones — de las que hay muchas

otras en la Real Biblioteca para que se forme juicio, de las riquezas en ella custodiadas. Semejantes obras pueden y deben clasificarse, casi siempre, entre los enemigos del libro, por sí mismas y accidentalmente. En efecto, pocas veces dejan de ser de mal gusto estos vecinos molestos, de los otros libros en la estantería, a los que suelen deteriorar cuando entran y salen de la tabla. Más que nada, por fin, son también constantes despertadores de la codicia.

En los robos, inevitables en toda gran biblioteca, los libros con cifras, dedicatorias, cantoneras, placas y otros pormenores sobrepuestos, de metales y piedras preciosas; suelen ser las primeras víctimas. Ejemplo de ello, por haber perdido los broches ofrece un librito, manuscrito, sobre Santo Tomás, que perteneció al Rey Católico, y está vestido en vaqueta con hierros mudejares estampados en seco. Grabado (B); va reproducido en mayor

tamaño para que pueda apreciarse mejor el adorno. El pergamino a la paduana y el bruñido, de que antes hicimos mención, fueron trabajados en España con bastante buen éxito. Como curiosidad puede citarse la biblioteca, toda encuadernada en pergamino de teñido verde, sobre cuya propiedad se discurrió mu-

cho, y creemos haber averiguado que perteneció a D.<sup>a</sup> María Amalia o Amelia Cristina Walburga mujer de Carlos III. De Vicente Benito, el celebrado artista valenciano, podemos enseñar una encuadernación interesante en pergamino pintado, jaspeado y dorado profusamente: la contratapa y las guardas están forradas de mueré color de naranja. Es vestidura elegante, sobre todo por el interior y propia de la «Chronica del Rey en lacme» impresa «En Valencia.



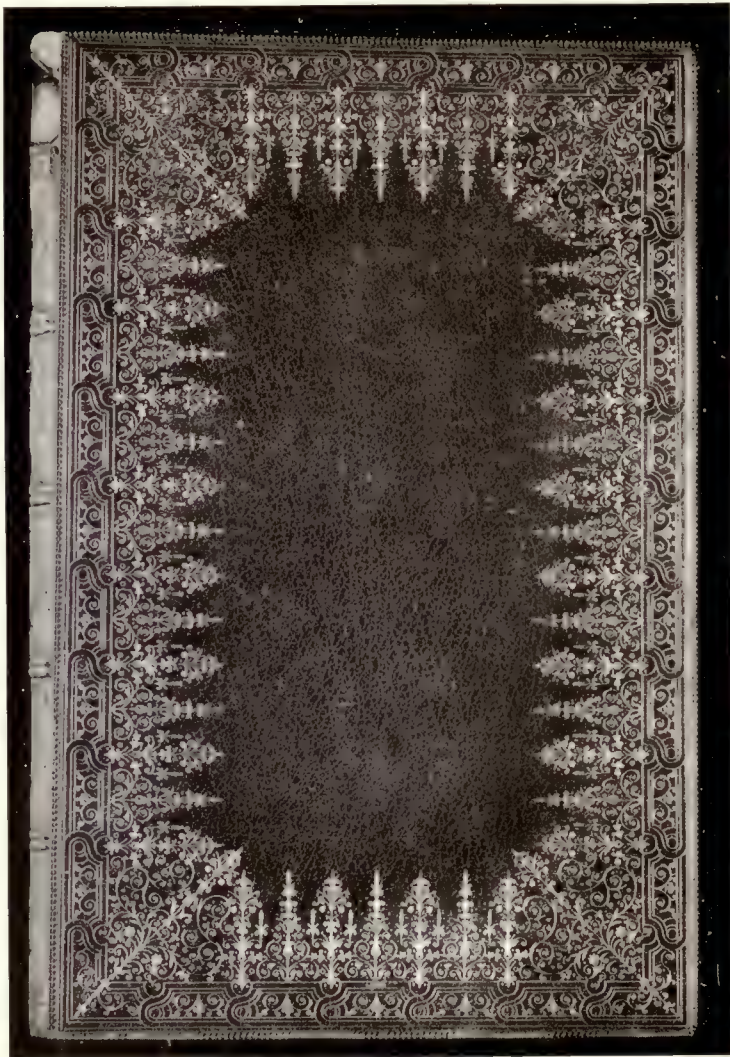
(G) ENCUADERNACIÓN DE V. MARTÍN. VISTE UN EJEMPLAR DE LAS OBRAS POÉTICAS DE VENTURA DE LA VEGA. PARÍS 1866

En casa de la Biuda de Ioan Mey flandro: 1557» (D).

Modelo de las de telas, iluminadas a mano, es la encuadernación en seda blanca puesta a unas «Ordenanzas de la Real Maestranza de...» «Valencia» impresas en esta ciudad en 1776 (E). La moda de tal clase de encuadernaciones persistió algunos años. De Indalecio Sancha, hijo del impresor, hemos visto un volumen en 8.º, vitela con orlas pompe-



yanas iluminadas, que lleva la firma del artífice y la fecha de 1815. De 1899, en pergamino, al óleo, pintado por B. Casas de V. posee la Biblioteca de S. M. un bonito ejemplar del buen libro de *Avicultura*, de Don Salvador Castelló, Barcelona. Las obras de Ginesta, más que por su novedad y buen gusto, se distinguen por el dorado y la solidez en la factura. Para muestra hemos elegido una encuadernación en zapa avellana y hierros dorados vestida de *Anuario Estadístico de España*, 1859 y 1860 (F). Y bueno será observar, de pasada, cuan lamentable es que el Estado gaste anualmente sumas de importancia en la encuadernación, costosa y de pésimo gusto, de una porción de publi-



(1)

ENCUADERNACIÓN DE R. PETIT. CONTRATAPA

caciones oficiales; Presupuestos, Memorias, Estadísticas, Avances, Censos de población... que nadie lee, después que se reparten vestidos con los arreos más cursis. *La Guía Oficial*, libro cada año más mal compuesto y más inútil, se distingue también, en todas sus categorías, por la mala ropa. En cambio, los sastres que cortan tales adefesios son caros.

De V. MARTÍN posee la Real Biblioteca un ejemplar en mosaico hermoso salvo algún pormenor de mal gusto en las guardas. Figuró y obtuvo premio en la Exposición Universal de París de 1867 (G).

Barcelona se encuentra a grande altura,

sobre el resto de España, en el arte de MIYAR, ROMERAL y GARCÍA DE LA BANDERA, el aficionado malagueño. Las más notables encuadernaciones españolas, contemporáneas, que posee la Real Biblioteca, llevan la firma de HERMENEGILDO MIRALLES. Como muestra ofrecemos la de piel de cerdo puesta a la *Información pública efectuada en 1906 por la Comisión de estudio de la riqueza hulle- ra nacional*, Madrid 1909 (H). Toda

persona de buen gusto puede hacerse cargo de la justicia de nuestra afirmación, sobre el progreso de este arte en la gran capital de Cataluña, comparando cualquier obra costosa, hecha en Madrid, con las encuadernaciones de la Casa MIQUEL RIUS, en estilos arcaicos y modernos, reproducidos en BIBLIOFILIA (1).

También es en Cataluña donde se pre-

para una gran publicación sobre encuadernaciones españolas.

D. J. Fabré y Oliver tiene la palabra.

Con todo, el progreso es relativo y hay que andar mucho para igualarse siquiera los españoles con los encuadernadores nada más que buenos de París, Londres y Viena.

No tenemos tiempo ni espacio para establecer aquí comparaciones con datos técnicos. Por otra parte la ropa bien cortada y cosida, se distingue, a primera vista, de las prendas que salen de los bazares de ropas hechas a tres o cuatro tamaños.

Apena que hasta la clásica *pasta española*, del día se haya llegado a imitar en Alemania produciendo ejemplares que superan al original

por ser mucho más sólidos los cartones, por estar mejor cosidos los cuadernos, por abrirse perfectamente el volumen y cerrarse de golpe las tapas con sólo dejarlas caer: por estar mejor teñida la piel, imitando jaspes o raíces de grandes árboles, en sección horizontal, y primorosamente barnizada; por los hierros dorados, en tejuelos, ruedas y cantos, limpios iguales y bien bruñidos.

Para hacer boca y punto final, ofrecemos al estudio de los legos que quieran comparar, con todas las encuadernaciones reproducidas en este artículo, la firmada por PETIT (1). Al exterior, cuero de Levante verde mirto, con el grano matado; al interior la misma piel,

roja, dorada como un encaje... Viste un ejemplar del libro de HARRISSE: *Notes on Columbus*, New York, 1886, regalado a la Real Biblioteca por su antiguo jefe el Excmo. Señor Don Manuel Remón Zarco del Valle. Si hemos convenido en que el hombre es el ser más perfecto de la creación y puede decirse también que el libro es la más notable de las creaciones del hombre; la ropa y la armadura defensa del vo-



(H)

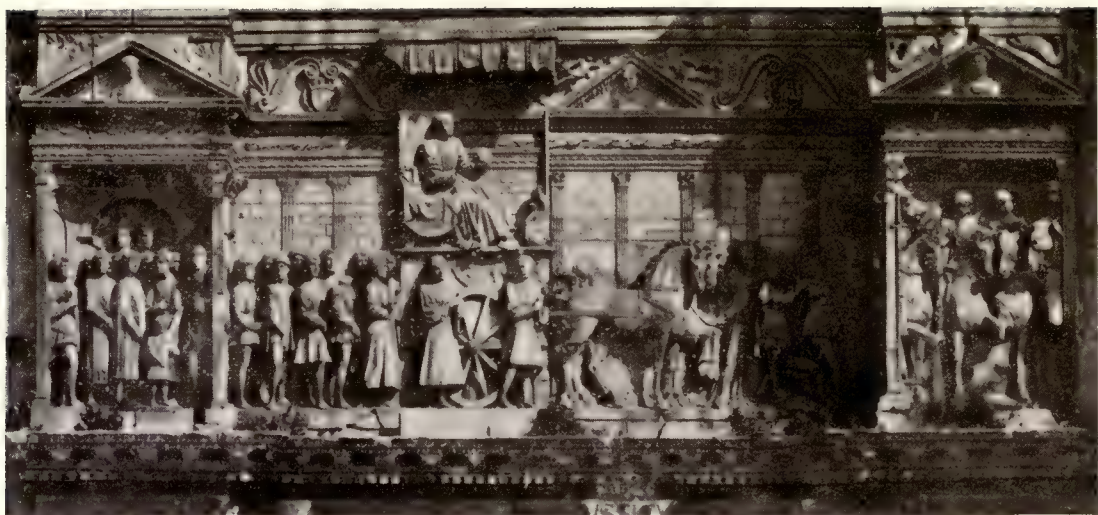
ENCUADERNACIÓN DE HERMENEGILDO MIRALLES BARCELONA

lumen, impreso o manuscrito, necesariamente ha de tener alguna importancia aunque, parezca a primera vista cosa de poco más o menos.

EL CONDE DE LAS NAVAS.

NOTA BENE: Adquirida recientemente por S. M. el Rey don Alfonso XIII la colección de libros sobre el arte de encuadernar que perteneció al primero de nuestros aficionados, el difunto D. José Lameyer; eruditos y técnicos, bibliófilos y obreros, tienen en la Real Biblioteca el más apropiado fondo de consulta para la historia, y el laboratorio más completo.





FRANCISCO LAURANO

RELIEVE REPRESENTANDO LA ENTRADA DE ALFONSO DE ARAGÓN EN NÁPOLES

## EL ARCO DE ARAGÓN EN NÁPOLES

### I. LA DIVISA DEL REY PARA LA CONQUISTA

Tal vez acaeció en una de esas noches serenas de primavera en las que el cielo de Valencia hace titilar como ninguno el vivo resplandor de las estrellas, cuando el joven infante, recién elevado al trono aragonés con el nombre de Alfonso V, oyó de labios provenzales la más célebre leyenda de caballería de aquellos siglos; y fué ello seguramente en pequeña replaza, bajo las calladas espesuras de los jardines reales del alcázar valenciano, perfumado su ambiente por los embriagadores azahares y refrescado por la brisa mediterránea que rumoraría soñadores besos.

Apenas hacía un año que el joven Alfonso había celebrado en tan privilegiado suelo su boda con Doña María de Castilla, y juntos los dos vivirían aquel *Palacio del Real*, suntuoso compendio de bellezas y distinciones, y del que no ha quedado piedra sobre piedra. Después del nocturno yantar reuniríanse diariamente en instructivas y deleitosas tertulias conque halagaban a los jóvenes monarcas, inspirados poetas, sabios hombres de ciencia, astutos políticos, osados guerreros y geniales

artistas que, con sus pláticas, narraciones y ocurrencias, irían cultivando las privilegiadas dotes de valor, ingenio y talento del rey Alfonso, que, por su parte, pondría todo su empeño en avizorar las varias enseñanzas que de aquellas palabras se derivaran, ya que de continuo repetía *que un príncipe ignorante no es más que un asno coronado*. Y en una de esas tertulias en donde se comentarían las mil vicisitudes de la azarosa vida porque pasaban los reinados, mezclando en sus comentarios el mérito de una miniatura acabada aquel día para la portada de un códice, o quizá el ingenio de la última divisa caballeresca ideada para unas justas, alguien hubo de ofrecer como la novedad del día, la leyenda del mago Merlín y la *TAULA REDONA*; atentos oirían los reales esposos las galanuras lemosinas conque expondría el bardo el caso singular de que había junto a la mesa dos asientos siempre vacíos, uno de ellos el llamado *Siti Perillós*, del que había dicho Merlín que en él no se sentaría, so pena de perecer, más que un sólo hombre sin par. Su atención crecería al escu-

char las peripecias varias de aquella *silla peligrosa*, entre ellas la del pobre caballero a quien el rey consiente posarse en ella y es tragado por la tierra, y gozarían como niños cuando, al final de la leyenda, transcurren los tiempos y llegan dos caballeros desconocidos, uno viejo y otro adolescente, este último llamado Don Galaz, y entrados a presencia del rey y de los que con él se sentaban en la mesa, levantó el anciano el paño que recubría la *silla peligrosa* y sentó en ella al joven. Todos los nobles, ante hecho tan sorprendente, dijeron a una: «Este, éste es el que ha de lograr la empresa del Grial, pues a fé que es hombre sin par quien seguro se sienta ahí donde antes que él ninguno fuera osado sentarse» (1). Y cuando apenas los reyes habrían podido llevar su reflexión a esta leyenda caballeresca, levantárase el sabio matemático a quien se refiere el historiador Mariana (2), y «consultando las estrellas, o quizá por arte más oculto, dijo: El cielo, rey Alfonso te pronostica grandes cosas y maravillas. Las hadas

te llaman al señorío de Nápoles que será breve al principio; no te espantes, no pierdas el ánimo. *Darate cierta silla*, grandes haberes, muchos hombres. Vuelto que seas al reino, serán tan grandes las riquezas, que hasta a tus cazadores y monteros darás grandes Estados. Confiado en Dios pasa adelante a lo que tu fortuna y tu destino te llama, seguro de que

todo te sucederá prósperamente y conforme a tu voluntad y deseo».

Confuso debió quedar el esforzado príncipe de Aragón, al vaticinarle un puesto tan preeminente en la Historia, cual el que en la leyenda ocupaba el caballero Galaz, más su preclaro talento pronto le haría ver que aquellos halagadores presagios bien obedecerían a pleitesía del vasallaje. El rey celebraría el inge-



NÁPOLES

EL ARCO DE ALFONSO DE ARAGÓN

nio de la conseja al ofrecer un sillón ardiendo por todos lados para que sólo pudiera sentarse en él un hombre sin par y tal vez ocultando un vago pensamiento de ambición hacia la conquista del reino napolitano, tan rico y fértil como el de Valencia, sugerido por las palabras del horóscopo, agradecería sus amorosos presagios de victorias y prosperidades futuras...

Asuntos unos de orden interior, y de ca-

(1) D. Guillermo J. de Osma, en su libro *APUNTES SOBRE CERÁMICA MORISCA*, inserta esta leyenda, que traduce de la obra inglesa *LA MORAE D'ARTHUR, BY SY THOMAS MALORI* y la cual supone el sabio ceramista sirvió al rey Alfonso como divisa o empresa para la conquista de Nápoles.

(2) Mariana. *Historia de España*, libro XX, capítulo XI.





NÁPOLES. ARCO TRIUNFAL  
DE ALFONSO DE ARAGÓN

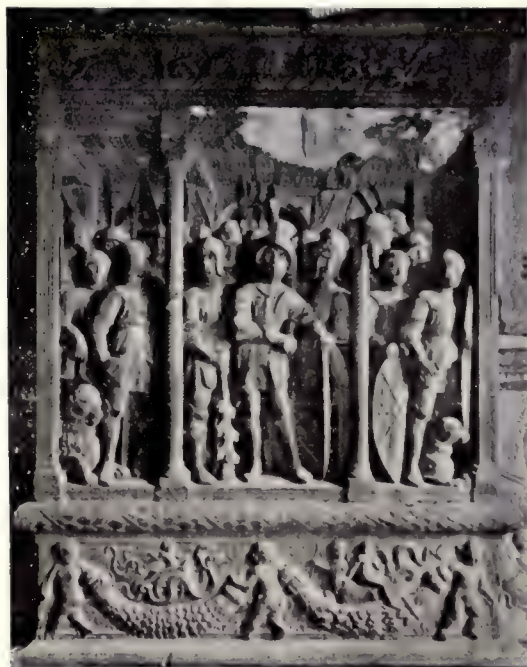
rácter extranjero otros, ocuparían la atención del monarca durante algunos años, hasta que serios disturbios en las islas de Córcega y Cerdeña reclamaron su presencia en aquellas apartadas islas de su reino; marchó con sus naves y sojuzgolas en poco tiempo, pasando luego a Palermo con ánimo de descansar de sus guerras. Original embajada sorpréndele un día en esta su tregua de reposo. La veleidosa y mudable reina de Nápoles, Juana II, sabedora de que nadie le igualaba en las armas y en las artes del gobierno, ofrecía adoptarle como hijo y nombrarle sucesor al trono si accedía a socorrerla en el fuerte asedio en que la tenía Luis, duque de Anjou. Súbito revivirían en la memoria de Alfonso, las proféticas palabras del horóscopo de Valencia, y su ambición guerrera advertiría en aquélla la ocasión más apreciada para engrandecer sus fronteras allende los mares; más también rememoraría la leyenda de la *Taula redona* que el bardo recitara, y pensaría que bien pudiera ser el trono de Nápoles el famoso *Siti perillós* y de no estar predestinado para él, pudiera perecer en la empresa. Su espíritu caballeresco se sobrepondría a todos los temores, comunicaría a

sus nobles el propósito de acceder a las pretensiones de la licenciada Doña Juana, y adoptando como divisa aquel *sillón peligroso* confratrió en ella a sus elegidos al lema de *Seguidores vencen*.

Con tozudez aragonesa y después de diez años, en los que la diplomacia y la espada trabajaron sin tregua, y tras mil accidentes, algunos, con peligro de su vida, y otros, de su libertad, pero sin que nunca decayera su valor, *Apurar la virtud non fretura* (1). Llegó por fin el día 26 de Febrero de 1443, día deseado, en que sujeto por completo el reino de Nápoles, hizo su entrada solemne en la capital a imitación de la forma en que lo realizaban en Roma los antiguos Césares.

Una escolta de heraldos montados en caballos ricamente engualdrapados iban al frente de la comitiva, seguidos de selecta cohorte de pajes y donceles, ejecutando vistosos juegos; en pos de ellos las ricas carrozas de la *Fortuna* y de las *Virtudes*.

(1) I'oseo un azulejo, probablemente de los que el rey mandó hacer en Manises para el Cartel Nuevo de Nápoles, que tiene esta leyenda lemosina colocada al rededor de un *sillón ardendo por todas partes*.



NÁPOLES

FRAGMENTOS ESCULTÓRICOS DEL ARCO DE ALFONSO DE ARAGÓN



Precedido de un grupo de doncellas, que adornadas con luengas vestiduras blancas iban agitando ramas de laurel, marchaba el deslumbrante carro triunfal del rey; «todo él dorado, tenía colocada en su plataforma una muy rica silla cubierta de terciopelo brocado en oro y dos almohadas de la misma tela, una para el monarca y la otra para los pies y el *Siti perillós*» (1). El rey; con la cabeza descubierta (2) y cara sonriente, y vestido de carmesí forrado de armiño, aparecía sentado en la rica silla, empuñando con su diestra el cetro y sosteniendo con su izquierda el pomo coronado por la cruz; cubriendo el carro y la persona del rey, «un muy rico palio de brocado en oro



G. MÓNACO PUERTAS DE BRONCE DEL ARCO DE ALFONSO DE ARAGÓN

con veintidós varas y que costó mil cuatrocientos ducados» (3), llevado por los más aristocráticos señores de la ciudad. Cerraba la comitiva otro carro con el *Angel de la Guarda*, la *Clemencia*, la *Magnanimidad*, la *Constancia* y la *Libertad*, virtudes del triunfador, y varios animados grupos de próceres, mag-

nates, caballeros, capitanes y ciudadanos, todos ginetes en briosos alazanes.

## II. HOMENAJE AL REY MAGNÁNIMO

Esta historia que transcribo y que tiene un poco de leyenda por haber colaborado en ella mi fantasía, se iba tejiendo en mi imaginación, en tanto que admiraba, puesto de pie ante la suntuosa portada que dá acceso a la inmensa mole de *Castel Nuovo*, en Nápoles, su labor primorosa, que de un modo tan artísticamente grande reproduce en mármol el fastuoso suceso de la entrada en Nápoles del Rey Magnánimo.

Es el *Castel Nuovo*, soberbia obra guerrera, mezcla de inexpugna-

ble fortaleza y de alegre palacio señorial, cuyos pies besan casi por completo, rendidas y humildes las azules aguas mediterráneas; domina desde sus ventanas todo el golfo y la espléndida perspectiva de la ciudad, que asemeja un irregular anfiteatro de cuatro a cinco kilómetros de extensión, de apiñado caserío que se eleva por las laderas, siempre coronadas en sus cumbres de un verde frondoso para limitar admirablemente con el cielo. Construido de 1279 a 1283 por Carlos I de Anjou, fué ampliado considerablemente por Alfonso V, con valla-

(1) Carta que con fecha 28 de Febrero de 1443 escribió desde Nápoles a los *CONCELLERS* de Barcelona Mosén Antonio Vinyes.

(2) No quiso tomar corona por el triunfo, diciendo que ERA HONRA PARA LOS SANTOS, A CUYO FAVOR SE DEBÍA EL ÉXITO DE LA GUERRA.

(3) Citada carta de Mosén Antonio Vinyes.



GUILLERMO MÓNACO



PUERTAS DE BRONCE DEL ARCO DE ALFONSO DE ARAGÓN

das, muros, torres, salas y un segundo foso, cuyas trazas dió el propio monarca, auxiliado por el maestro catalán Guillermo Sagrera, siendo hecho curioso que la mayor parte de la piedra entonces utilizada se llevó desde las canteras de Santany en la imponderable y asoleada isla de Mallorca.

Allí constituyó el rey la llamada *Academia Alfonsina*, de la que formaron parte, junto a los hombres más preeminentes de Cataluña, Aragón y Valencia, los italianos Jacobo Sannasaro, Pontano, Pedro Summonte y Gabriel Aretino, haciendo de la corte aragonesa la primera de entre todas las de Italia



(1), y en ella surgió el proyecto de inmortalizar la solemnidad de su entrada en Nápoles con un arco de Triunfo, a imitación de los que en Roma existen perpetuando la memoria de sus victoriosos generales, y pidiendo al arte del anfiteatro, de las basílicas, de las grandes columnas y de los arcos de Tito y Séptimo Severo, sus elementos y bellezas, construyen con unos y otras esta grande obra que presiente con un siglo de anticipación a otros países las galas del Renacimiento. Comiénzase en 1455, y en ella ponen su genio los artistas Pedro Martin de Milán, Andrés de Aguila, discípulo de Donatello; los hermanos Antonio e Isaac de Pisa, Domingo Lombardo, y especial y principalmente Francisco Laurano. Alcanzando tanto éxito en la concepción y la ejecución de la obra, que, al decir del autor contemporáneo Salvatore di

Giacomo, «aquel grande arco de triunfo es ciertamente la obra de mayor importancia construida en Nápoles durante la dinastía aragonesa, y el más espléndido monumento que posee del arte del Renacimiento».

El arco propiamente dicho que da acceso al amplio patio de armas, lo forma una sencilla arquivolta en plena cimbra moldurada con sencillos baquetones soportados por tableros de finísima ornamentación, y separados por cornisas que se corren hacia los intrados, en los que dos bajorrelieves representan los principales caballeros aragoneses, catalanes y valencianos que acompañaron al Rey en la conquista, todos con armaduras, rodelas, lanzas, ballestas, etc. A los lados del arco, dobles columnas de fustes estriados y muy esbeltos, no empotrados, sino separados del frontispicio con sus bases de finísimos toros, y coronados de capiteles corintios, cuyo tambor, envuelto en hojas estilizadas y movidas, sostienen un bellissimo friso con una cornisa de clásicos adornos; forman la clave del arco el escudo de Aragón surmontado por la corona real;

(1) «Fins en lo fi de sos dèrners dies tingué mestres en Theologia, en Dret Canonic e Civil, poetes, oradors, etc., als quals no planys donar grans salaris, atipendis i quitacions»—D. Pedro Miguel Carbonell, archivero de la Corona de Aragón a fines del siglo XV.



«CASTEL NUOVO» DE NÁPOLES, EN LA ÉPOCA DE ALFONSO V. (FRAGMENTO DE UNA TABLA QUE SE GUARDA EN EL PALACIO DEL PRÍNCIPE STROVIA DE FLORENCIA)



MINIATURA, DEL SIGLO XV, REPRESENTANDO LA  
«TAULA REDONA» Y EL «SITI PERILLÓS». (DE UN  
MANUSCRITO DE LA BIBLIOTECA DE PARÍS).



parten de su base dos cuernos de la abundancia, completando el decorado en los tímpanos, dos grifos o leones alados, que sostienen con sus garras delanteras las frutas de los cestos. Todo el segundo entablamento lo llena el gran relieve, maravillosa obra escultórica de Francisco Laurano, en el que aparece ocupando el centro el *Carafal*, aquí convertido en carro romano, del que tiran cuatro caballos, y sobre él y bajo palio que llevan los nobles, está la arrogante figura del Rey, sentado en *alto sillón cubierto de telas*, llevando en su diestra el cetro y en la izquierda el pomo y a sus pies *altas llamas* simbolizan el *sitio peligroso*. detalle que el Rey y los nobles juzgaron indispensable colocar allí; preceden al carro heraldos a pie y a caballo, estos últimos situados dentro de la hornacina del resalto derecho y en el de la izquierda grupos de nobles acompañantes. Corre por encima del relieve, severo friso con sencilla inscripción (1), y sobre su cornisa forma el tercer entablamento otro arco muy semejante al de la base, con la única diferencia de ser los capiteles de orden jónico, y en cuyos tímpanos dos victorias sostienen coronas de flores. El ático consta de cuatro hornacinas con las figuras de la *Clemencia*, la *Magnanimidad*, la *Constancia* y la *Liber-tad*. Sobre ellos, en

pequeño segmento de círculo, dos hércules tumbados y apoyados uno en otro, sostienen cestos con abundancia de flores y frutas, corriendo por la circunferencia exterior de la hornacina una guirnalda de laurel que termina en sus extremos con dos grandes mascarones. En la reedificación que Don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, hizo en la fortaleza, añadió en su coronamiento tres estatuas de San Miguel, San Antonio Abad, y San Sebastián, atribuidas al célebre Juan de Nola, y de las cuales hoy solo queda la de San Miguel. Aquella colosal obra española me atraía sobremanera; largas horas permanecía estudiando en todos sus detalles las soberbias puertas de bronce, hechas por Guillermo Mónaco, en 1462, y que copian en altorrelieves las victorias guerreras de Don Fernando I de Nápoles, hijo bastardo de Don Alfonso; aquellos esplendores de la vitalidad aragonesa rememoraban tiempos mejores de nuestra patria, sacándome

de estas reflexiones y ensueños unas estridentes notas de la charanga militar de un regimiento, que salía del Castillo, para embarcar en el puerto para Trípoli.

Traspuse el arco, y cruzando el patio de armas subí la amplia escalera que conduce a la sala aragonesa, situada en el primer piso del Castillo, y que se conserva intacta; sus grandes proporciones y la inmensa bóveda de ocho claves, constituye un acier-



AZULEJOS DE LOS QUE EL REY ALFONSO V MANDÓ FABRICAR EN MANISES PARA EL «CASTEL NUOVO» DE NÁPOLES

(1) Alfonsus Regum Princeps, han condidit Arcem. — Alfonsus Rex Hispanius, Siculus, Italus. Pius Clement Invictus.

to de cálculo del maestro catalán Guillermo Sagrera. Todavía se ve en sus paredes y a gran altura una casi oculta ventana desde la que Don Fernando sorprendió la conjura que contra él se fraguaba; y en el fondo del castillo, en subterráneo y negro calabozo, a donde solo llega el retumbar del chasquido que producen las olas contra los muros, consérvanse los cuerpos inanimados de los tres directores. A la indecisa luz de una vela, cuyo chisporroteo aumentaba el misterio de la escena, examiné aquellos muertos que en vida ambicionaron y envidiaron tanto; dos de ellos murieron decapitados, sus cabezas aparecen separadas del tronco y visten la ropilla negra que España puso tan en moda en las cortes medievales; el otro murió estrangulado; sus manos, extraordinariamente dobladas hacia afuera, conservan la forma violenta con que las dejaron las cadenas apretujadas contra sus muñecas, su rostro

contraído en pavorosa mueca de dolor y la boca desmesuradamente abierta, como anhelando el aire que el nudo corredizo negó a sus pulmones, dábanle toda la horrible expresión de la asfixia. Ha trascurrido algún tiempo desde que ví tan extraña momia y aún perdura en mi mente el recuerdo de aquella tan exacta encarnación del espanto, que mientras la observaba con fijeza, mi nerviosa mano dejaba inconsciente que el cirio gotease sobre su mortaja...

Para salir, crucé de nuevo el patio de armas, bañado por un sol esplendoroso y flameante, y al levantar la vista para admirar el Arco de Aragón por su parte interna, ví sobre el portal, pintada al fresco, una corrida de toros de aquellas que nuestros caballeros en plaza hicieron famosas en los siglos xvi y xvii.

Monumentos cual el llamado Arco de Aragón, de Nápoles, que testimonian el paso de nuestra raza en países que con las armas hispanas conocieron nuestra cultura y ade-

más supieron de cual era la grandeza de nuestros monarcas, cuando los hallamos al recorrer tierra extranjera, hacen que un no sé qué de orgullo nos invada, pareciéndonos entonces que de golpe surge, con todo esplendor, aquella aureola de los días de gloria para los españoles, para aquellos que en pasados siglos recabaron para nuestra raza



G. MÓNACO PLAFÓN DE LA PUERTA DEL ARCO DE ALFONSO DE ARAGÓN

za el respeto de los poderosos, para quienes marcharon a Italia y a Flandes y a América con el pensamiento solo puesto en no envainar sin honor el acero y en cobrar territorios que dilataran nuestros dominios por donde hacer que irradiara la cultura hispánica. Por tierras europeas y americanas rastros quedan de ella: monumentos aun permanecen en pie pregoneros del espíritu español.

MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ





LA GRANJA

FACHADA PRINCIPAL

## LOS JARDINES Y EL PALACIO DE LA GRANJA

CUÉNTASE que un día el abúlico Enrique IV *el Impotente*, aquel rey a quien «todo canto triste le daba deleite», según su capellán, el cronista Diego Enríquez del Castillo; cuéntase que un día aquel soberano, que «era gran cazador de todo linaje de animales y bestias fieras», realizó una expedición cinegética por los alrededores del apeadero que tenía en los bosques de Valsaín, y donde a la sazón pasaba una temporada con ánimo de fortalecer su débil organismo; y cuéntase que fué de súbito acometido por un oso que huía de los perros que a su zaga iban, y para librarse del animal que se acercaba, lanzando alaridos que estremecían el aire, le disparó su ballesta, causándole solo tan leve herida que la fiera siguió amenazadora hasta él, pues exacerbada en su cólera, por la jauría, no era correr el suyo, sino vo-

lar alocada hacia quien, viéndola tan cerca de sí, se dió por despedazado, como aquel Favila que, allá en Asturias, de igual modo perdiera la vida unos siglos antes. Tan próxima contemplara la muerte el Rey, que se creyó en el caso de encomendarse a San Ildefonso, su patrón, y cuando estimaba contados los minutos que le restaban de gozar del sol, de ver los árboles, y de respirar aquel aire sano de la sierra castellana, que traía efluvios inefables, acierta a distinguir entre la maleza una jabalina, que a otro cazador le cayera seguramente. Alarga con rapidez la mano quien se daba por muerto, y con tal ímpetu lanza el arma, que esta parte rauda, y certera, por fortuna, se clava en el corazón del oso, con lo cual este es detenido en su veloz carrera, a escasa distancia de quien en tan grave peligro se encontrara.

Sosegado luego el espíritu del monarca, hubo de atribuir a la intersección del Santo, que él, a quien le flojeaban las fuerzas y andaba tan enfermizo, se hallara de pronto, y en aquel trance, revestido de singular energía para el lanzamiento de la jabalina; energía que no dejaba de ser un asombro haber encontrado en sí en tan supremo momento. Fué entonces que resolvió construir una casa y una ermita en tal paraje, en recordación de lo que le había acaecido. No pudo soñar que, andando los años, por no decir siglos, llegaría a convertirse aquel sitio en suntuosa posesión real.

Mas antes que esto sucediera, hubo aquella casa de ser convertida en hospedería por la Comunidad de Jerónimos del Parral, a los cuales los Reyes Católicos la donaron en unión del inmediato santuario. Acudía la multitud pecadora, para desposesionarse del peso de las culpas, para aliviarse de lo que le roía la conciencia y a la vez para sumergirse en la paz de un sitio a propósito para el recobro de la tranquilidad perdida. Salud para el

alma y salud para el cuerpo: En busca de esto se iba al arrimo de los monjes allí establecidos, que gozaban de gran crédito por sus virtudes.

En cierta ocasión — el tiempo en su rodezno implacable había devanado un par de siglos — toda la Majestad del rey Felipe V hubo de pasar por dicho lugar — puede que veraneara en el palacio de Valsaín, quizá iba de caza — y sintiéndose fatigado se llega a descansar en la hospedería. Reparó a la sazón en la hermosura del paisaje, en lo feraz del suelo, en la frescura del ambiente, en cuanto se le metía por los ojos y le interesaba el ánimo: lo halla todo a su gusto para erigir en medio de tanta belleza un Palacio. Y el rey melancólico considera que ya le era dable confiar que aquí pudiere crearse algo equivalente a aquel Versalles que guardaba recuerdos de su niñez. Presto, buen golpe de gente comienza a realizar la transformación deseada. Y el primer Borbón español, con su segunda esposa Isabel de Farnesio, entusiasta cual su marido de tal idea, enco-



LA GRANJA

LA COLEGIATA





LA GRANJA

LOS JARDINES Y EL PALACIO

mienda el plano del Palacio, no sin manifestarle el deseo de conservar la antigua hospitalidad, a Teodoro Ardemans, aquel artista que, a semejanza de los grandes maestros del Renacimiento italiano, igual se distinguía como arquitecto que como pintor y escultor.

El palacio empieza a perfilarse en breve: a los dos años casi estaban listas las obras; y según dibujos de Boutelou y con el auxilio de Carlier se disponen los jardines que hagan suponer a Felipe V que discurre por un parque de su tierra.

Reclamados por él acuden de Francia a San Ildefonso escultores franceses. En Valsaín se les proporciona un obrador, del que se pone al frente Renato Carlier, el cual muere al año, y otros le suceden. Se adueñan de las plazoletas, de los paseos y las encrucijadas las figuras que se esculpen en aquel taller. Y después de Renato Carlier, Renato Fremin, Juan Thierry, Pedro Pitué, Antonio y Humberto Dumandré — que no sólo concluyen los trabajos de aquéllos, sino que la-

bran magníficos jarrones decorativos — enriquecen los jardines con sus producciones, en lo que les seguirán Dubou y Gonsac, Levasseau y Lagru.

Aquel mundo de estatuas con que pueblan La Granja, decía un espíritu opuesto al que informaba la labor de nuestros escultores. La mitología triunfaba allí. Entre el follaje de los espléndidos paseos y sobre los cuadros de césped y flores, hablaban de un arte profano, — ignorado por los cultivadores de la plástica en España, — risueñas ninfas, musas de brazos y muslos al aire, dioses de la antigüedad complacidos de verse en aquellas magnificencias: marco de fiestas cortesanas y escenario de inevitables galanteos. Algún sileno, unos tritones, unas bacantes animaron el cuadro con la travesura, la supuesta vocinglería o la gracia femenina.

El taller de Valsaín proporcionaba incesante esas figuras, que cuando no se emplazaban en los pedestales eran colocadas en las maravillosas fuentes de variados juegos de

agua que aumentaban la pompa decorativa del conjunto, en combinación con los transitorios efectos de luz.

Para Felipe V, aquejado de pasión de ánimo, era proporcionarse una distracción ver como surgían aquellas construcciones y como iba aumentando el número de estatuas que allá y acullá destacaban en las frondas su blando marmóreo. Si para muchos pudieron ser una novedad aquellas figuras con sus atributos emblemáticos, aquellas criaturas humanas vestidas a la antigua, no sin algún asomo de convencionalismo, para el monarca eran seres familiares con los cuales ya de niño trabara conocimiento en Francia, en la corte del Rey su abuelo. Por él, por Felipe V, vienen de París los escultores galos que plasman las estatuas que ese día desfilar, picado de curiosidad y movido de impaciencia, desde el obrador hasta los jardines. Si alguno de los artistas muere, si algunos se cansan o añoran y vuelven a su patria, no tarda en haber quien les reemplace. Así, en ese encadenamiento de escultores franceses,

que duró años y años, el espíritu del siglo deciocheno, tan de allende los Pirineos, persiste en la producción de aquellos que en el improvisado taller laboran porque en España disponga de un jardín señorial el nieto de Luis XIV.

Las estancias del Palacio requerían ser decoradas. Si en el exterior triunfaba el arte escultórico, la pintura vino a redondear el cuadro. Tuvo de asesor el Rey a Andrés Procaccini, recomendado del cardenal Acquaviva de Aragón, y era consiguiente que a los pintores de su país se inclinase, por propio gusto y por obligación. Así los artistas italianos salieron gananciosos. Verdad que Andrés Procaccini llegó a España rodeado de no flojo prestigio, consiguiendo ganarse en seguida la voluntad de los soberanos, que se dignaron admitirle en su trato íntimo. Cuando murió Ardemans, a más del título de pintor de Cámara pudo ostentar el protegido de monseñor Acquaviva el de encargado de una parte importante de las construcciones que aquel dejara sin terminar en Valsain



LA GRANJA

LOS JARDINES





LA GRANJA

SALA DE LA PLANTA BAJA

y San Ildefonso. Sin desatender a que se le proporcionen obras de autores franceses, acude especialmente Felipe V a cuantos medios su gerarquía le facilitaba poner en juego, a fin de obtener telas italianas de gran tamaño para el salón principal del Palacio. Si en el año en que un incendio devorara lo más importante del Alcázar-Palacio, de Madrid, era Proccacini arrebatado de la vida, no por esto fine la hegemonía de la pintura italiana. El abate Juvara, que fué llamado para proyectar el nuevo Palacio, termina por ser el consejero del Rey en materia artística, lo propio que del ministro Patiño, y en él recae el encargo de proyectar la fachada principal del Palacio de La Granja correspondiente a los jardines, las obras de la cual dirige Sachetti, y es también el propio Juvara el que concibe la decoración de los dos salones de la real morada de placer. El cardenal Acquaviva ejerce de mediador con los artistas, de los cuales, por fin, llegan a España los lienzos alusivos a la vida de Alejandro

Magno pintados por Sebastián Couca, el Trevisani, Francesco Ferrando el Imperial y Plácido Costanzi. No de otra suerte y para halago de Luis XIV procediera Carlos Lebrun al pintar para su Rey las batallas dadas por el héroe macedonio. Con aquellos cuadros vinieron de Italia perspectivas de Paolo Panini y dos paisajes históricos, para otras tantas sobrepuestas, en los cuales Lucatelli evocara a *La Samaritana en el pozo* y a *Jesús tentado en el desierto*.

A su vez, el conde de Fuenclara, nuestro embajador en Venecia, trata con Giován Battista Pittoni; mientras en Nápoles don José Joaquín de Montalegre se vale del duque de Satriano para realizar gestiones previas cerca de Francesco Solimena, temeroso de que este, a la sazón en gran boga, no abusara en el precio, de enterarse para quien era el encargo con que se le brindaba. Por excepción recurre el abate Juvara a un artista francés para que, cual los susodichos, pinte uno de los episodios de la vida de Alejandro Magno. Se de-



LA GRANJA

EL SALÓN DE LOS ESPEJOS

signa a Francisco Le Moine, quien se aviene gustoso y hace caso omiso de molestas indicaciones, con tal de complacer a Felipe V; si bien no llega a terminar el cuadro, porque antes se quita la vida. abrumado por el esfuerzo hecho al decorar el inmenso techo del llamado *Salón de Hércules*, de Versailles. Se recurre de nuevo a París para que se busque quien sea capaz de pintar otro cuadro con el mismo asunto que el que no había concluído el desdichado Le Moine. Indaga el marqués de la Mina y propone, por más que con alguna reserva, a Carlos Vanloo. Y, en efecto, quedó aceptado que lo ejecutara.

De tal modo se iba dotando al Palacio del Real Sitio de San Ildefonso de cuanto era menester para que correspondiera al interés que por él manifestaban lo mismo Felipe V que su consorte doña Isabel de Farnesio, la cual, comprendiendo cuanto ello distraía de más graves preocupaciones a su esposo, que vivía como angustiado y entristecido frente a tantas cuestiones que surgieron durante su

reinado, tomaba parte activa en secundarle en el propósito que desde un principio tuviera con relación a La Granja. Así a aquellas excursiones que a solas con ella realizaba al Escorial, a Aranjuez, y aun a Valsaín, podría ahora realizarse a este con la ventaja de la magnífica residencia erigida entre aquellos bosques. Y un presentimiento quizá tanto como una predilección por dicho lugar la movería a cuidar de que allí todo estuviera dispuesto para cuando el rey Felipe hubiese necesidad de alejarse del Gobierno en busca de un sitio en el cual poder disipar la hipocondría que acabó por dominarle.

Llegó el momento en que eso vino. Y puso la corona en las sienes de su hijo don Luis. Espíritu muy diferente del de los Austrias. se refugia, luego, en el ambiente placentero de aquel Palacio de San Ildefonso. en las cámaras amables y suntuosas, en los jardines que brindaban dilatados espacios por donde espaciar la mirada y en los cuales empezaría a oírse la música del agua de algunas fuentes.





LA GRANJA

SALÓN DE LOS MÁRMOLES

En aquel mismo año, el rey por breve tiempo despojado voluntariamente de su potestad, pensaba en aumentar sus colecciones, pues sabedor de que la de mármoles antiguos de la reina Cristina de Suecia hallábase en venta en Roma, consigue adquirirla y que le sea enviada a España; como también logra quedarse con la de estatuas antiguas que poseía la duquesa de Alba y con la de pinturas legada por Maratta a sus herederos.

Muerto su primogénito, vuelve Felipe V a sentir el agobio de los negocios públicos, a recobrar el cetro que pusiera en manos de su hijo y que ahora se le imagina que pesa más que nunca. Iban a todo esto embelleciéndose de cada vez más el Palacio y los jardines, en los cuales la galantería imperaba. En ellos, en pleno invierno, se disponían fiestas para distraer al Rey infeliz, y en una ocasión que hacía mucho frío, hubieron de disimular los cortesanos el que sentían, y el que se daban cuenta de lo perturbado que andaba el monarca, que por entre las umbrías pa-

seaba su mísero estado. En 1746 dejó la vida Felipe V. Quiso que se le enterrara allí y los cinceles de Pitué y Humberto Dumandré labraron su monumento funerario, que se emplazó en la Colegiata.

Trece años de su viudez los pasó allí Isabel de Parma, y por ella su pintor Domingo María Sanni dispuso en el piso bajo de Palacio los mármoles antiguos que habían pertenecido a la reina de Suecia.

El día 2 de Enero de 1918, las llamas se propagaron veloces. En los jardines nevados el incendio puso movedizos reflejos, según destruía a tantas y tantas riquezas artísticas reunidas en aquel Palacio, en cuyas estancias se guardaba el leve eco de los suspiros de Felipe V y por donde aún creíase ver que se perfilaba la grave figura de Isabel, su viuda, distrayendo sus ocíos con el arreglo de los tesoros de arte que se hicieron venir para alhajar la residencia de La Granja.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.



LA GRANJA

COMEDOR OFICIAL

Para que se vea el alcance del siniestro, transcribimos unas notas de persona que giró una visita a La Granja, a poco de haber sido dominado el voraz elemento.

*Parte arquitectónica destruida.* — Toda la techumbre, excepto la parte correspondiente a las habitaciones ocupadas en estos últimos años por la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel, correspondientes al ala izquierda del Patio de la Herradura, se ha salvado, así como la Casa de Oficios. Completamente destruidas — mejor dicho, carbonizadas — las plantas baja y principal de las habitaciones de SS. MM., del Patio de la Botica, del Patio de Coches y Patio de la Fuente, excepto en éste, el lado por donde la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel recibía audiencias después del almuerzo; la escalera principal, zaguán de Alabarderos y habitaciones de los Infantitos; los pasillos que conducían a las tribunas de la Colegiata, que han quedado completamente carbonizadas, así como las torres que flanqueaban estos pasillos; las habitaciones llamadas de Alfonso XII, que

daban frente a la «Carrera de Caballos», el salón «de Espejos», el «Japonés», el de «los Vientos» y dos piezas más a continuación de éste.

*Parte del Palacio salvada.* — La planta baja que da frente a los jardines, a partir del esquinazo del Patio de la Herradura, hasta la puerta de entrada de las habitaciones de Alfonso XII. En el piso principal se han salvado — aunque se teme se pierdan los techos — las siguientes piezas: primera, antecámara; segunda, cámara; tercera, pieza de audiencias; cuarta, despacho oficial de S. M. el Rey; quinta, salón del Trono; sexta, salón de Carlos III; séptima, pieza o salón de Estudios, y octava, salón Amarillo.

*Palacio Real: Objetos de arte, mobiliario, etc.* — Se han salvado los frescos de las habitaciones de la planta principal y las sederías que tapizaban sus paredes, y se han perdido cuatro o seis cuadros sobre motivos de caza, de Schnyders, procedentes de la testamentaria del marqués de Salamanca, que estaban colocados en la escalera principal, y de





LA GRANJA

RINCÓN DEL DESPACHO OFICIAL DEL REY

mérito relativo: uno de los tóbores del salón Japonés; veinte arañas y el mobiliario de las habitaciones particulares. Se han salvado también todos los objetos de arte y el mobiliario de la llamada parte oficial, incluso los *panneaux* de Panini.

Se ha confirmado la pérdida total del botamen de la Real Farmacia.

*Colegiata: Parte arquitectónica destruida.* — Lostejados, las dos torres y la media naranja, o cimborio, con los frescos de éste, y la techumbre del pan-



LA GRANJA

UNA ARAÑA

teón de los fundadores, temiéndose el hundimiento de la bóveda.

*Parte salvada.* — Todo el interior.

*Objetos de arte de la Colegiata.* — Todo, salvado.

Sólo se creen destruidas por el fuego diez alfombras riquísimas, procedentes de la Real Fábrica de Tapices.

*Casa de Canónigos.* — Han quedado destruidos los tejados y el piso segundo, y se cree inminente la pérdida del principal. Todo el mobiliario del piso segundo, perdido.



IGLESIA DE SANTA MARÍA DE TARRASA

PINTURA DEL ÁBSIDE

## DESCUBRIMIENTO DE PINTURAS MURALES ROMANICAS EN SANTA MARIA DE TARRASA

**T**ABIQUEADO seguramente desde 1612 en que se practicaron varias obras en dicha iglesia, consagrada en 1112, apareció ha poco, en la capilla derecha del crucero, un ábside cegado conteniendo relativamente bien conservadas pinturas que ofrecemos.

Se trata en ellas de episodios de la vida, martirio y muerte del Santo Arzobispo Tomás de Cantorbéry, que forman los tres asuntos desarrollados en la parte inferior, constituyendo el de la parte superior, la glorificación del Santo y de su compañero el diácono Eduardo Grim. En el arco superior que avanza algo por encima de la capilla, se vé una serie de flores, hojas y frutas, en cuyos colores predominan el amarillo y el rojo. Sigue manifestado otro arco de mayor anchura que ostenta una teoría de círculos estrellados a seis puntas (reminiscencia judía) y óvalos horizon-

tales con palmetas estilizadas de carácter oriental, viéndose, en el centro de esta faja, dos ángeles que a vuelo tendido sostienen en un lienzo el busto del Santo, forma que ya aparece en tiempos paganos, como se puede ver en el Diccionario de Cabrol y Leclercq. Todo ello recuerda la decoración de los mosaicos bizantinos. Después de otro arquiteo pintado de rojo y con letras monacales blancas, de sentido indecifrible, aparece el Cristo sentado dentro de la almendra mística, aureola tachonada en su marco de cruces y cabujones, y en su interior de estrellas, para dar idea del Cielo y tal vez de las de que habla el Apocalipsis, viéndose prolongada aquella antes de cerrarse para hacer sitio a la cabeza del Pantocrator.

Destacándose en un fondo de fajas encarnadas, azules y amarillas, como en los manuscritos de los siglos x al xi, Cristo está sentado



en una especie de banco (igual a los de tres antependios del siglo <sup>x</sup><sub>i</sub> y otro del <sup>xiii</sup> de Vich) encima del largo y estrecho cojín oriental, apoyando los desnudos pies en otro cojín gemmado; cosa poco corriente, puesto que generalmente los descansa sobre la esfera terrestre o un arco iris en el que a veces está sentado, según el texto de Isaías «el cielo es mi trono y la tierra mi escabel».

A la derecha hay la figura del Santo y a la izquierda la del diácono Eduardo, ambas enteras y en actitud de recibir la gracia del Señor. Y aquí hay que hacer notar la disposición rarísima del Pantocrator, con los brazos levantados y poniendo un libro abierto y otro cerrado sobre una y otra de las cabezas de las dos figuras. No conocemos otro ejemplar parecido en la pintura ni en el mosaico bizantinos. A nuestro juicio, en la actitud del Cristo relativa al Santo, hemos de ver la imposición del libro de los Evangelios que el Obispo consagrante (representante de Dios, y aquí el Señor), mismo coloca en la cabeza y nuca del Obispo consagrado, y en cuanto al diácono, hay aquí representado el acto de entregarle Cristo el Libro del Evangelio que como tal diácono tiene el encargo de leer: según se vé en una pintura publicada por Martigny (Dic. p. 389).

Respecto al hábito de Santo Tomás Becker, vemos en él las características de los obispos de los siglos <sup>xii</sup> y <sup>xiii</sup> por su casulla puntiaguda hasta los pies: como en una Homelia del monje Giacomo, (Bca. N. de París) en una estatua de Obispo de S. Omodoro de Cremona y en otra de la puerta de San Lemo de Verona, todas del s. <sup>xii</sup>, y en dos obispos del s. <sup>xiii</sup>, de los cuales dió dibujos Puiggari. Este publicó también dos del mismo siglo con palios parecidos al de nuestro Santo. La figura del diácono lleva la *túnica distincta*, propia de aquella época. El nimbo del Cristo es amarillo, su cabellera es roja y partida, según la tradición, la barba cuadrada y roja, el manto encarnado y sombreado de negro; la túnica, verde oscuro; el banco, encarnado, y el cojín, blanco con perfiles negros; los libros, bistres, y el cojín de los piés, rojo.

La casulla del Santo, es verde claro, el palio blanco con cruces negras: su túnica es gris, el alba blanca con los pliegues perfilados de negro y el pelo igual que el de Jesús.

La figura del diácono tiene pintada su túnica de negro y encarnado, el alba blanca y el pelo como el de las otras dos figuras. Son los mismos colores recetados por Theófilo y adoptados por Dionisio en su «Guía de la pintura».

A los pies del Todopoderoso véanse los siete candeleros del Apocalipsis, que en la forma como aquí se nos presenta, constituye otro caso raro que no está del todo acorde con los textos de la visión de S. Juan (Cap. I. P. 12, 13 y 20 Cap. II. P. 1 y Cap. IV. P. 2, 3 y 5) y más bien sigue en parte la tradición bizantina, continuada por el citado Dionisio dando al arte de aquellos tiempos una interpretación pastiche de las dos visiones de San Juan; el joven Cristo en pie, con los siete candeleros y el viejo Pantocrator sedente, con las siete lámparas, reasumiendo uno y otro el Dios Unico, el Todopoderoso. Hay casos en que viene representado por el Cordero místico, como en un mosaico del s. <sup>x</sup><sub>i</sub> de Sta. Práxedes de Roma. El asunto de las siete lámparas es de origen judío; en una pintura al fresco, s. <sup>xii</sup>, de la Catedral de Auxerre, aparece Dios en la gloria y teniendo a derecha e izquierda el candelabro judío de los siete brazos.

De ambos orígenes, cristiano y judío, es de creer que se formara el modelo de esta particularidad de tales pinturas tarra-senses, para cuya significación más cristiana podríamos apoyarnos en varios textos antiguos; he aquí uno: entre los dones hechos a las iglesias de Constantinopla, según el *Liber Pontificalis*, había *Candelabra aurichalca septem ante altaria quæ sunt in pedibus*. Hay que tener también en cuenta el formulario litúrgico, pues parece que en el s. <sup>x</sup><sub>i</sub> colocaban los candeleros como en nuestro caso, en el pavimento.

Tales reminiscencias del Apocalipsis, deben tener su origen en el gran número de copias manuscritas de los siglos <sup>x</sup>, <sup>x</sup><sub>i</sub> y <sup>xii</sup>, que especialmente en España se confeccionaron por monjes. Formas parecidas a las de esos candeleros con tres pies y punta para clavar en



PINTURA MURAL, EN LA IGLESIA  
DE SANTA MARÍA DE TARRASA



ella el blandon de cono prolongado, vense en un dibujo de Fray Guillermo (1190-1232) representando al Cristo de pié, teniendo en una mano las llaves del Cielo y rodeado de siete candeleros (*The Burlington*, Agosto 1917) y muy especialmente en Louandre: (*Les arts sumptuaires*) miniaturas de la B. N. de P. de los s. XII y XIII. Debajo de este asunto se desarrollan los tres episodios referentes a Tomás Becker: en el de la izquierda del espectador se vé al Santo vestido como en su otra figuración de la Gloria y además con mitra y báculo. Su rojiza mitra partida en la frente es frecuente en representaciones de los siglos XI, S. Sixto de un antipendio de Vich; XII, obispos del frontal de Tabernolas de id.; XIII, pintura de la iglesia de San Silvestre de Roma, hasta llegar al XV, miniatura de Jean de Montluçon. (R. de l'Art. An. et Mod. T. XXV p. 117). Su báculo es el común en el XII, llegando su forma a mediados del XIII. Aparece detrás del Arzobispo la figura compungida del diácono.

Tres milites acosan al Santo, vistiendo el camisón rayado, de seda o piel de los hombres de armas del s. XII al XIV.

En la escena central de decapitación del Santo, hay cuatro figuras; un soldado que blande su espadón, arma de corte igual que las demás visibles en estas pinturas, usadas desde el s. VIII al XIII, en cuya época acabaron también las puntas lanceoladas de las espuelas de tales milites: el Santo recibiendo el golpe mortal de mano de otro soldado con rizos en el faldón, y cuyo tajo alcanza a un tiempo el brazo de su fiel diácono Eduardo, al atraerse el Arzobispo para librarle de los cintarazos de ambos soldados. El báculo aquí ya es rizado, apuntando el naciente gótico. Al caerle con éste la mitra, asoman por el interior de esta algunos cabellos del Santo pegados al casco de su cabeza, descuajado con la mitra de un golpe tan fuerte que se dobla el arma homicida.

Este asunto es el que contribuye especialmente a fijar la hagiografía de esas pinturas, puesto que todos sus detalles se hallan desde la vida que de este Santo Tomás escribieron sus contemporáneos, el referido diácono, su capellán Juan de Salisbury y Herbert de Bose-

ham, hasta el *Flos Sanctorum* del P. Rivadeneira. En el episodio de la derecha figúrase el sepelio del Santo, amortajado como una momia, y con las vendas de lino blanco de tradición y liturgia cristiana, como se vé en el Moisés de la Biblia catalana, de Roda, s. X y en otras obras medievales, especialmente en Nacimientos. El sarcófago en que le depositan dos personajes con túnica encarnada y manto amarillo, es muy original con esos arcos rellenos por una especie de cruces remedando la disposición de algunos sarcófagos de Ravenna. Debe figurarse de piedra como estos, puesto que según el dicho Eduardo Grim, (Patr. Migne CXC) *possuerunt corpus Thomæ in hoc monumento novo, quod erat excisum de petra*. Encima vese el acostumbrado grupo de los dos ángeles subiendo con una sábana al Cielo el alma del bienaventurado; busto imberbe y disminuido, en actitud beatífica, vestidos los tres de blanco, signo de pureza, como se representa en muchas figuraciones cristianas desde los primitivos tiempos al Renacimiento: siendo de notar uno de esos serafines cubierto de alitas, que recuerda el tipo iconográfico de los querubines con seis alas tachonadas de ojos, un ejemplar del cual existe en una pintura del s. XII de Santa María de Aneó (Prov. de Lérida). Corre al pié de estos episodios una inscripción latina en caracteres blancos monacales del XIII: y entre dos cenefas de espirales en amarillo y negro, una lacería en zig-zag encarnada y gris con otros caracteres como aquellos, de cuyas inscripciones poco que tenga hilación puede aprovecharse, si bien aparece un THOMA manifiesto: acabando esas pinturas con el consabido cortinaje bizantino. Por la letrería usada, la forma puntiguda del calzado, y la rizadura de la voluta del segundo báculo, así como por la tendencia a huir del hieratismo y a dar la adecuada expresión a las figuras y a las situaciones, no creemos aventurarnos al fijar esas notabilísimas pinturas entre los últimos años del siglo XII y los primeros del XIII o sea dentro del período de transición, en Cataluña, del románico al gótico.

JOSÉ SOLER Y PALET



PINTURA MURAL, EN LA IGLESIA  
DE SANTA MARIA DE TARRASA





MLLE. ALICIE DECLANCE

SOMBRILLA DE ENCAJE

## LA VIDA ARTISTICA

PARIS. — Interrumpidas estas crónicas desde 1914, ¿por qué no recordar algo de entonces, que restó sin figurar en estas páginas?

Tendía a la sazón a desaparecer en París la que se llamó temporada artística de primavera, caracterizada por sus grandes Salones: el de Artistas Franceses y el de la Sociedad Nacional. La producción artística era tan formidable que grandes y pequeños Salones ofrecían al público una labor de cada vez más creciente.

En el Museo de Artes Decorativas, el certamen anual de los decoradores franceses ofreció, como nota principal e interesante, los conjuntos de muebles, siguiendo las ten-

dencias iniciadas en el Salón de Otoño y buscando siempre el estilo-tipo, que en todos los órdenes del arte suntuario y de la decoración buscaban los artistas espoleados por el de hallar una fórmula definitiva que coronara sus esfuerzos en la proyectada Gran Exposición Internación de Arte Decorativo de 1916... Ilusión de los días de paz.

En la Galería Mauzi Joyaut hubo una concurrida exposición de arte decorativo con los principales artistas; en el Museo Galliera, nuevo éxito con la exposición anual de arte aplicado: tapicerías magníficas representando la vida de los santos Gervasio y Protasio, y excelentes encuadernaciones de Nicker; vidrios decorados y gredas de Decorchemont y

Rousseau y Ligrefond. Todos en progreso de técnica, aunque escasos de originalidad. En exposiciones particulares fueron admiradas,—era de justicia—las cerámicas de Methey y las del español Paco Durio.

El Estado trataba de que sus manufacturas de los Gobelinos y de Sevres alcanzasen el puesto preeminente de costumbre en la Exposición Internacional de Lyon. Se iban a exhibir tapices según cartones de Boucher, Jordaens y Rubens, entre los antiguos, y modelos modernos de Monet, Bracquemont, Cheret, Cormon, Gorguet y Willette.

Sevres, por su parte, intentaba un esfuerzo difícil, pues sabida es la dificultad de la manufactura ahogada por el Estado por falta de autonomía, que ha tiempo reclama.

La dominante de los tres mil quinientos envíos aproximadamente que figuraron en el Salón de los Independientes fué la vulgaridad, porque vulgares resultan ya los estancados en las mismas convenciones que marcaron su aparición. En escultura la nota extravagante destinada a *épater le bourgeois*, que ya de nada se admira, la constituyen las estatuas ejecutadas en planchas de hierro, cinc, viguetas y otros materiales de construcción. El resultado, como es de suponer, fué completamente nulo y nada agrega a las excentricidades de su autor Archipeuko. En medio de tantas equivocacio-

nes, ineptias o fantasías de mejor o peor gusto, descollaban las obras de verdadero valor artístico; aquellas que hacen tomar en serio el nombre del Salón, pues se trata de hombres de honradez artística y sinceridad que a conciencia y modestamente se llaman Independientes: Legonzac, Vázquez Díaz, Monier, Preville, Roy, Chereau.

Los humoristas celebraron la 4.ª Exposición y en ella hubo obras de importancia. Notóse la ausencia casi completa de los asuntos escabrosos, parodia de las estampas libertinas del siglo XVIII que invadieron hasta ahora el mercado. Con citar los nombres de los principales expositores se tendrá idea del interesante conjunto: Forain, Willette, Poulbot, Steinlen, Neumont, Widhopff, Dethomas, Jean Veber, Naudin, Louis Moriu, Carlegle Hellé, Hermann Paul, Cheret, Falke, Ibels, Boutet de Mouvel y Roubille, por solo citar a los principales.

\* \*

La magnífica colección Martin Le Roy iba a entrar en el Louvre. Se compone la colección, en su mayor parte, de objetos religiosos de la Edad Media y es admirable en conjunto por encerrar elementos característicos del arte lemosín y alemán. Completa la colección, tierras esmaltadas de los Della Robbia, marfiles bizantinos, franceses, italianos y alemanes, bronce, medallas, muebles, bordados, tapices. En pintura



FRANCISCO RUPERT CARABÍN

UN RELOJ



están representadas las escuelas flamenca, española y francesa, llamando poderosamente la atención, entre las obras españolas, un tríptico de la escuela catalana (siglo xv) que representa la leyenda de Santa Lucía. En el centro la santa está representada sobre fondo de oro en relieve. Su autor es desconocido aunque es fácil atribuirlo a los maestros primitivos catalanes que, sobretudo en Siena, estudiaron a los italianos para adquirir manera personalísima que creó escuela determinada.

Véase, pues, como las exposiciones particulares fueron legión como diariamente se abrían nuevas galerías de cuadros, a pesar de la crisis que los vendedores de obras de arte decían estar atravesando. En el *Grand Palais* se efectuaron simultáneamente cuatro exposiciones: El Salón de Invierno, el Salón de la Escuela francesa, Las mujeres pintoras y escultoras, y Los orientalistas.

Los círculos aristocráticos y los democráticos también ofrecieron al público su Salón particular y así obtuvimos la Exposición Volney, la del Automóvil Club y otras más. En la Villa des Arts, Paul de Lasseuce, presentó un conjun-

to de plafones decorativos que afirmaban su valer, ya demostrado en anteriores exposiciones. Su interpretación de los parques franceses es personalísima, así como su técnica y

riqueza de materia. Discípulo de Brangwyn, Lasseuce es con personalidad propia un hábil y vigoroso aguafortista.

Durand Ruel presentó un inestimable conjunto de 48 telas de Claudio Monet, que abarcaba desde el año 1873 al 1908. Citar a Monet y añadir adjetivos para hablar de su obra es disminuir

su gloria. Basta decir que la exposición resultó un lugar de peregrinación para quienes admiran el arte y la magia portentosa del maestro impresionista. Otra exposición no

menos visitada y admirada fué la consagrada a las obras de Cezanne, en la Galería Berheim, en su mayoría pertenecientes a particulares que las prestaron para que pudiera brindarse un conjunto capaz de dar idea de la obra del artista y permitir el estudio de sus diferentes ma-

neras. Jacques Emile Blanche expuso en el propio local una colección de obras, en su mayor parte notas de viaje y algunos retratos que acreditan el talento y la sensibilidad del



VAZQUEZ DÍAZ

EN EL PAÍS VASCO



P. DE LASSEUCE

LA SILLA DE MANOS

artista. La señora Marcel Sembat, que firma G. Agutte, presentó una novedad que entra perfectamente en la corriente actual: frisos pintados en plafones de fibro-cemento. Si el medio y materiales originales, no lo son ni el arte ni la habilidad de la pintora.

«L'Exposition» inauguró sus certámenes anuales en la Galería Brunner. En pintura sobresalían Auburtin, Deulc, Gropeano, Lechat, Roll, Levy

Strauss y José Clará, que exhibió nueve bronce admirados en otras exposiciones y cuatro dibujos originales. Decorchemont y Lecreux se distinguían en artes aplicadas.

Las exposiciones de la Galería Druet más importantes fueron la de Charles Montag, la Anual del 2.º Grupo (Desvallieres, Baigneres, Dethomas, Dufrenoy, Flandrin), y la de Guerin, Marque, M.ª Marval y Rouault. Notaré, como cuadro de reales cualidades de composición y colorido *Las Silfides*, de Flandrin.

Raoul de Mathau expuso pinturas y dibujos, anotaciones rápidas y nerviosas con carácter acentuado; y Dresá presentó un excelente conjunto de dibujos, de su género perso-

nal, hijo de las fiestas galantes del siglo XVIII.

Los que cultivan el estudio de los animales, realizaron así mismo la exposición anual: Oger, Denise. Jouve Doigneau, todos están en progreso, si cabe.

La Galería Rozenberg se inauguró con una exposición de obras de Toulouse Lautrec, las admirables creaciones del artista que dió vida al elemento popular. Lombard presentó un buen conjunto, en el

cual figuraba el cuadro *Bethsabée*, que tantos elogios mereció en el Salón de Otoño y el boceto, a la acuarela, del fresco de San Pancracio *El Sermón de la Montaña*.

La «Exposición Internacional de *Los pintores de la nieve*» estuvo concurridísima por la calidad de las obras expuestas y la originalidad del concurso.

Finalmente, en la Galería Devambez expusieron Roberto Ramaugé, notas de color de rica materia de Venecia; el bretón Pierre Bertrand, efectos del mar, y Devambez, originales e ilustraciones de la vida moderna, vistas a través de su temperamento observador e irónico.

SALVADOR TEIXIDOR.



P. DE LASSEUCE

EL JARDÍN DE LA MARQUESA



P. DE LASSEUCE

LAS TERRAZAS



## ECOS ARTISTICOS

**UN CONCURSO.**—El Gobierno del Brasil ha convocado un concurso internacional de escultores, a fin de obtener el mejor proyecto del monumento que la ciudad de San Paulo ha de erigir en conmemoración del centenario de la Independencia del Brasil, en 1922.

Para esta obra, el presupuesto le tiene asignada una partida por valor de cinco millones de francos. Habrá dos premios, de ciento cincuenta y setenta y cinco mil francos, respectivamente, para los autores de los proyectos aprobados.

Estos proyectos serán recibidos en los consulados brasileños en París, Roma, Lisboa, Nueva York, Madrid y Buenos Aires, hasta el 7 de Septiembre de 1918.

**UNA REINA EN LA ACADEMIA.**—A propuesta del pintor francés Flameng, la Academia francesa de Bellas Artes ha acogido la candidatura de la reina de Rumanía, para la sección de colaboradores extranjeros. La soberana es una artista de gran talento; sus acuarelas, sus pinturas de flores se consideran como obras maestras en este género. Será la primera mujer que ingrese en la Academia francesa de Bellas Artes.

Mr. Antonesco, ministro de Rumanía, en París, ha entregado al presidente de la Academia de Bellas Artes el siguiente mensaje, enviado por la reina de Rumanía:

«Señor presidente: Mi elección como miembro corresponsal de la Academia, me causa la más agradable sorpresa y la más viva satisfacción. Me complazco de ver en este acto de cortesía de Francia el homenaje que los representantes más autorizados del orbe han querido rendir a mi país y a los sufrimientos tan valerosamente soportados. Dígnese usted recibir, señor presidente, la expresión más sincera de mi agradecimiento, y manifestar a todos los miembros de la Academia de Bellas Artes, lo orgullosa que estoy por su elección.»

**NECROLÓGICAS.**—Una pulmonía fulminante ha llevado recientemente a la muerte al artista ega-

rense don Pedro Viver Aymerich. Se había distinguido en la pintura de paisaje, en cuyo género deja multitud de obras estimables y algunas de mérito sobresaliente, las más de ellas inspiradas en los alrededores de su ciudad natal. No ha mucho expuso en el «Salón Parés»; un conjunto de pinturas en que reproducía horizontes dilatados, aspectos montañosos, lugares de silencio fuera de todo camino frecuentado.

Poseía una segunda medalla alcanzada en una de las Exposiciones nacionales, en Madrid, y otras recompensas obtenidas en Barcelona. Actualmente era profesor auxiliar de la Escuela Industrial de

Tarrasa, donde tenía a su cargo, por no haber a un profesor de término, la clase de dibujo industrial; y además regentaba la enseñanza de dibujo general artístico en la Escuela municipal de Artes y Oficios de aquella población.

Bondadoso, entregado siempre al arte que cultivaba, vino la muerte a encontrarle a los cuarenta y cinco años de edad y en un momento en que, a juzgar por sus últimas producciones,

adquiría una mayor robustez su mecanismo y un mayor acento expresivo las avaloraba.

—  
Ultimamente ha fallecido en Roma el pintor español Salvador Sánchez Barbudo, que era natural de Jerez de la Frontera y discípulo de Villegas y hacía largos años que residía en la ciudad de los Papas.

En el año 1881 concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes con el cuadro *Un salón de esgrima*, y con posterioridad envió a otro certamen el lienzo de gran tamaño *Hamlet*, que el Estado adquirió y tiene en depósito en el Museo de Barcelona.

El finado cultivó mucho la pintura a la acuarela, procedimiento en que sobresalió y deja multitud de obras muy apreciables. Es autor, además, de un retrato del poeta Gustavo Adolfo Becquer, que se guarda en Sevilla en la galería de hijos ilustres de aquella capital.



P. DE LASSEUCE

EL JARDÍN DE LOS AMORES

## LA MUJER DESNUDA EN LA ESCULTURA GRIEGA Y LA AFRODITA DE CNIDO DE PRAXITELES

**L**A rareza de las estatuas femeninas desnudas anteriores a Praxiteles había llevado a la suposición de que hasta entonces faltaron por completo.

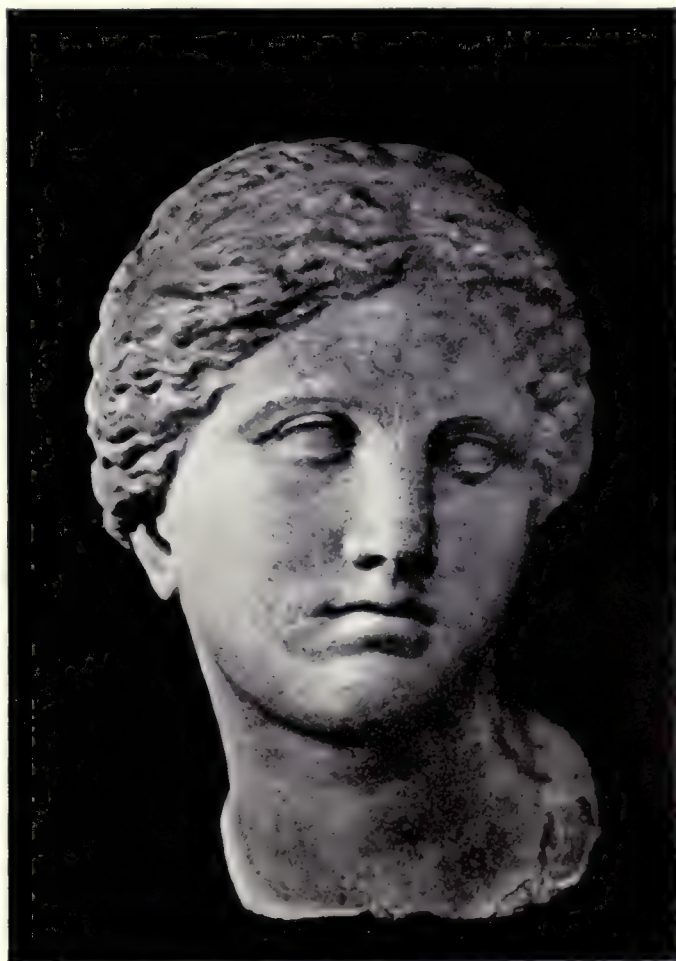
Pero hoy sabemos que no fué así y que el arte griego, desde sus más remotos períodos, representó aquellos motivos, aunque lo hiciese con menos frecuencia que el tipo masculino. De todos modos, por los pocos ejemplares de mujeres desnudas que tenemos pertenecientes a la plástica anterior al siglo v, podemos deducir que el tipo masculino, tan familiar a los escultores arcaicos, ejerció gran influencia en sus obras representando desnudos femeninos. Apenas si reconocese el sexo en las líneas secas y sin plasticidad y en los cuerpos huesosos de tales mujeres que aparecen en algunas estatuillas de tierra cocida y en algu-

nos bronce de aquella época. En el siglo v cambia la cosa de aspecto. Los escultores, que tanto estudiaron la naturaleza y que tan bien supieron representarla, se dedican así mismo

a los motivos femeninos desnudos, aunque no en tan gran escala como a los demás. A esto quizás se deba que la perfección del tipo pertenezca a tiempos posteriores al siglo v, a la primera mitad del iv.

Pero del v tenemos bellísimos ejemplares que nos permiten juzgar de cómo se habían vencido ya todas las dificultades técnicas y

de cómo fué poco a poco formándose el tipo praxiteliano de la mujer desnuda en pie. El estudio acabado del desnudo femenino y su representación fiel lo refleja el vaso de las hetairas (1) en San Petersburgo (hacia 500 años antes de Jesucristo), debido al pintor Eufonio, uno de los grandes maestros de la pintura de figuras rojas sobre fondo negro. En la plástica es ejemplo de ello la tocadora de flauta que aparece en el relieve de uno de los lados



(A) COLEC. KAUFMANN. BERLIN. AFRODITA, PROCEDENTE DE TRALLES

del llamado *trono Ludovisi*. (c) de principios del siglo v, y que se parece mucho a la hetera tocando el propio instrumento del vaso anteriormente citado. En ambas representaciones



tienen las formas elegancia encantadora y gran suavidad las líneas; pero todo ello está muy lejos del esfuerzo artístico que significa la creación estatuaría del tipo de mujer desnuda.

El ejemplar más antiguo que de ésta tenemos es la llamada *Venus del Esquilino*. (F) El tipo nos ha sido conservado a través de una copia romana del original de bronce y es dudosa la interpretación que se le deba dar. En cuanto a su fecha, cierta rigidez al tratar los cabellos y las formas de la cara lo propio que las del cuerpo hablan del tiempo que siguió a la guerra persa, siendo probable que la estatua pertenezca a los alrededores del año 470 antes de Jesucristo.

La *Venus del Esquilino* tiene aún mucho de hombre: las espaldas anchas, las líneas de las caderas, la robustez de las piernas.

Ya muy distinto es el trabajo de la *Nióbide* (G) descubierta no hace muchos años en Roma y que es seguramente un original.

En esta bellísima estatua, que seguramente formaba parte de un grupo perteneciente

a un frontón, han desaparecido ya todos los rastros del arcaísmo. El dolor de la *Nióbide* herida en la espalda por la flecha está representado con noble realismo y con maravillosa

perfección, y el escultor, habiendo estudiado a fondo el desnudo femenino, ha sabido librarse de las influencias, que se notan en la *Venus del Esquilino*, de la plástica que representa el desnudo de hombre.

En la *Nióbide* se advierte el vencimiento de todas las dificultades técnicas que pueden ofrecerse en la representación del cuerpo femenino.

Pero el tipo de la mujer en pie no está creado aún: en cambio, en aquella época, la segunda mitad del siglo V, es ya un hecho la fijación del ideal atlético en el *Doríforo* de Policleto, el célebre *Canon*.

Después de éste ya no se encuentra una evolución perfeccionando el mismo tipo policlético: Praxiteles con su *Hermes de Olim-*

*pia* y Lisipo con su *Apoxiomeno* forman tipos de hombre desnudo en pie, que responden a ideales distintos de belleza.



(B) ANTIQUARIUM. MUNICH. HETAIRA, BRONCE PROCEDENTE DE MACEDONIA



(c) UNA FLAUTISTA, RELIEVE DEL  
TRONO LUDOVICI. (ROMA. MUSEO NAZIONALE)



El tipo acabado de la estatua femenina había de fijarse después del masculino y debía ser el mismo Praxiteles quien tal hiciese en el siglo iv.

Y aquí como en todos los demás tipos estatuarios griegos no es la perfección la obra de un creador que sólo se inspira en su propio genio: es también el resultado del esfuerzo continuado y progresivo de otros artistas, cuya obra aquél resume, imprimiéndole el sello de su mano de maestro.

Desgraciadamente pocas son las obras conservadas que nos permiten seguir esta evolución y aún la misma creación definitiva se ha perdido y sólo podemos reconstituirla acudiendo a copias, no todas de buena mano.

Las tentativas anteriores a Praxiteles pueden entrecerse en unas cuantas estatuas. Son las principales las que paso a enumerar.

Una estatua de bronce, (B) procedente de Macedonia, conservada en el *Antiquarium* de Munich. Representa una hetaira en el baño, según puede deducirse por comparación con el grabado de una gemma. La posición del cuerpo es parecida a la de la *Afrodita* de Praxiteles y es el primer eslabón de la ca-

dena que nos indica la tendencia hacia el tipo de la diosa desnuda y en pié.

Otro eslabón ya más perfecto es la *Afrodita con la espada*, (E) de los *Uffizi* de Florencia, copia de un original griego del siglo iv. Es el tipo de la Afrodita guerrera; pero del antiguo significado bélico sólo conserva la espada, concebida en armonía con el ambiente del siglo iv. El cuerpo gracioso, cuya parte infe-

rior recuerda completamente el de la estatua de Cnido y la cabeza que entra de lleno en el tipo praxiteliano, anuncian la creación última y casi permiten suponer que la estatua de los *Uffizi* sea una obra de la juventud del propio Praxiteles.

Muy emparentada con ella se muestra una estatua de bronce del *British Museum*. La cabeza es muy parecida, y el cuerpo va adelantando hacia las formas exquisitamente graciosas de la obra definitiva del maestro. Es posible que el bronce del Museo Británico sea una reproducción de la obra de Praxiteles, que sólo conservamos por noticias literarias:

la *Afrodita Pseliumene* o sea atándose una cinta. Y después de contemplar estas muestras de la evolución del tipo, hácese aún más sen-



(D) MUSEO DEL VATICANO. ROMA. COPIA DE LA AFRODITA DE PRAXITELES



(E) AFRODITA CIÑÉNDOSE LA ESPADA  
DE MARTE. (FLORENCIA. GALERÍA DE LOS OFICIOS



sible la pérdida irreparable de la diosa de Cnido, cuya belleza puede tan sólo sospecharse a través de los diversos ejemplares que de ella tenemos. Hállanse en el Vaticano (D, H) y en la Gliptoteca de Munich, y la cabeza ha sido conservada aparte de éstos en un ejemplar encontrado en Tralles, (A) actualmente en la colección Kaufmann de Berlín. De los dos ejemplares del Vaticano, uno tiene la parte inferior del cuerpo cubierta con ropajes añadidos en tiempos modernos.

Esta era la estatua que despertó la admiración unánime de toda la antigüedad que se dirigía en peregrinación a Cnido para contemplarla. La imagen se hallaba en un templo en cuya parte posterior había una puerta para que pudiese ser contemplada también la espalda. La ciudad reproducía la estatua en sus monedas y un poeta compuso en su honor el epígrama (Antología, I. 104. 9) que dice:

«Afrodita salió de Pafos, cruzan-

do el mar para contemplar en Cnido su imagen y al verla, exclamó admirada: ¿En dónde me vió desnuda Praxiteles?»

De la maravillosa ejecución del cuerpo sólo nos es posible tener una idea aproximada comparándolo con el del *Hermes de Olimpia*. Las copias nos dan una pálida imagen de lo que fuera y nos lo transmiten degenerado por el copista que no supo reproducirlo y lo tornó grosero. La cabeza ha tenido mejor suerte y tanto en la de Tralles como en la del Vaticano se conserva aún algo de la majestad y de la dulzura del original.

La diosa se prepara para el baño: ha dejado sus últimas vestiduras sobre el jarro que se halla a su lado. La mano izquierda sostiene aún las ropas, la derecha oculta castamente el sexo. Los muslos casi juntos, desde las rodillas las piernas comienzan a separarse con gracia, el torso ligeramente curvado, la cabeza erguida sobre las espaldas y con



(F)

MUSEO CAPITOLINO. ROMA. VENUS ESQUILINA



(6) NIÓBIDE.  
(ROMA. BANCA COMERCIAL)





(1)

MUSEO DE SAN PETERSBURGO. VASO DE LAS HETAIRAS, DE EUFRONIO

los labios apenas entreabiertos por la placidez de la sonrisa iniciada y dirigiendo a lo lejos su mirada soñadora y llena de dulce majestad. Es el ideal del cuerpo de la mujer completamente formada, en la que han desaparecido todos los rasgos de la niña o de la joven para mostrarse todas las magnificencias de la belleza del cuerpo maduro, sin que ningún detalle acuse la decadencia. Es la apoteosis del cuerpo femenino lleno de idealidad y sin que lo empañe el más ligero velo de sensualismo.

El tipo de la diosa del amor en toda su casta alteza ha sido creado. El ideal del escultor griego sediento de la forma bella ha encontrado su realización y para esto ha sabido poner Praxiteles en aquel cuerpo perfecto un espíritu nobilísimo.

Todo en esa obra deja ver la diosa que en alma y cuerpo está por encima de las mujeres mortales. Tiene la delicadeza de la Hetera de Macedonia, la elegancia de la actitud de la Afrodita con la espada, de los *Uffizi*, la perfección de la forma de la *Pseliumene*; pero todo elevado a su más alto grado, junto con una expresión anímica y una majestad de que aquéllas carecen.

Praxiteles no necesita para hacer sentir la divinidad de su imagen alejarla de lo humano. La estatua de Cnido posee todas las cualidades de la mujer; pero aún así se nota en sus más pequeños detalles que aquella sublimidad no puede hallarse en una mujer mortal y que sólo existe en una esfera so-

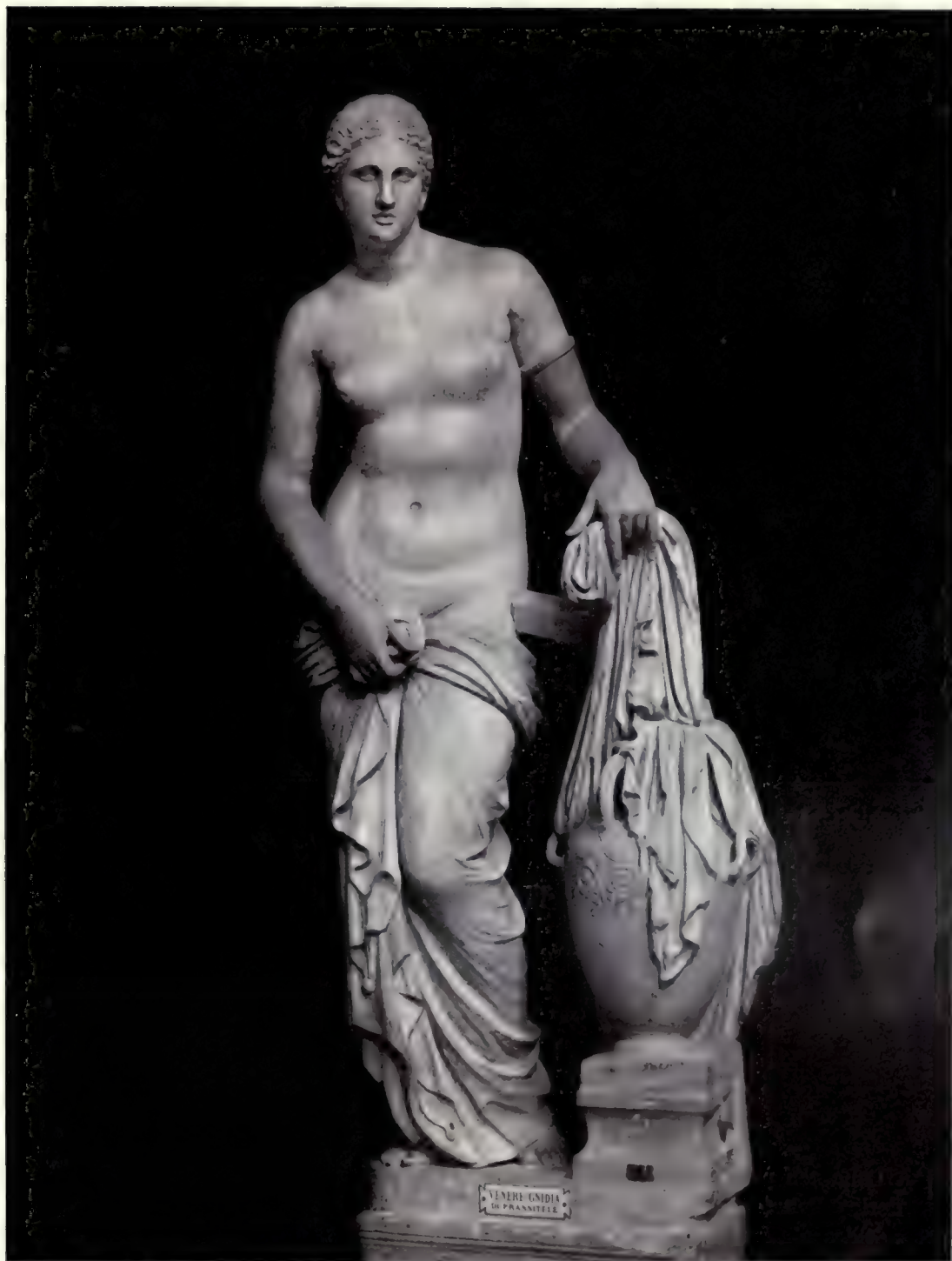
brehumana, en el mundo de lo divino.

Ante la *Pseliumene* o la Afrodita con la espada puede aún dudarse de si en la realidad existen semejantes cuerpos: ante la Afrodita de Cnido se siente al momento que se está en presencia de algo que se halla lejos de nuestra esfera.

Después de Praxiteles, la grandeza de su creación ya no podía ser sobrepujada. En toda la plástica griega posterior se notan sus influencias; pero ya los escultores no son capaces de llegar a tanta altura. Reflejos de aquélla se notan en todas las estatuas que reproducen o transforman el mismo tipo. En la *Venus de los Médicis*, en la del Capitolio, en todas las estatuas de mujer desnuda creada por la plástica helenística y copiadas por los escultores romanos dura algo de la belleza de la diosa del templo de Cnido; pero, obras de una época de decadencia e incapaz de sentir en toda su espiritualidad la forma femenina, han perdido aquella expresión de nobleza imposible de hacer revivir.

Pérdida nunca suficientemente llorada es la que nos ha privado de la obra más excelsa de la escultura griega representando un cuerpo desnudo de mujer. Si un milagro la colocase delante de nuestros ojos, sucedería algo análogo a lo que se produjo cuando afortunados descubrimientos eclipsaron el renombre de la *Venus de los Médicis* con la belleza de la nueva estatua que volvió a la luz en la isla de Melos.

PEDRO BOSCH GIMPERA.



(11) AFRODITA, DE PRAXITELES.  
(ROMA, MUSEO DEL VATICANO)





FEDERICO BELTRÁN

MI FAMILIA

## BELTRAN MASSES

L'aspect de ses toiles est unique. C'est un étonnant assemblage de taches colorées; à certains endroits l'accumulation des pates est si épaisse que les formes y sont modelées ou imprimées. L'impression première est celle d'une couleur éblouissante, d'une richesse incroyable, mais sans dessin précis. On pense se trouver en face d'une orfèvrerie, d'un émail, d'une pâte de verre, d'une matière chimique inconnue, exquise, précieuse, où des formes d'objets et d'êtres sont déterminées par les veines et les irisations même de la pierrerie, ou les savoureux hasards du feu. Mais à mesure qu'on étudie les personnages enfouis au sein de cette chaude et somptueuse couleur, exemple d'ailleurs de tout éclat criard et constamment symphonisée par une science souveraine des valeurs, un tact vénitien des relations de tons, on découvre un monde de figures sommairement indiquées mais si justement qu'on n'y saurait rien changer (Camille Maclair, «De Watteau à Whistler», Adolphe Monticelli.)

**T**AN alta, tan pura la personalidad de Federico Beltrán, que muy pocos son capaces de despojarse de los humanos prejuicios para llegar hasta ella con la necesaria limpieza espiritual.

Apenas hace tres años que pasó el dintel de su segunda juventud, erguido y sereno con su actitud de joven dios helénico, abombada la frente de nobles pensamientos, ilu-

minadas las pupilas de hermosas y suntuosas armonías, casta la carne, educada por los gimnásticos ejercicios, de sano sensualismo.

Toda la obra de Federico Beltrán es una exaltación de paganía y de refinado intelectualismo. Como Gabriel D'Annunzio, este joven maestro del arte español actual nos envuelve de magnificencia y nos liberta de la vulgaridad cotidiana. Tiene una paleta rica

de tonos y de sentimientos conscientes. Se le adivina la complacencia con que pinta y la deliciosa tortura con que piensa. Amasa rosadas carnes núbiles—o las otras perfumadas y sabias de cortesanas, hijas de Thais y de Friné—con ideas. A veces, una relación de valores pictóricos nos sugiere la reflexiva complacencia de una disquisición filosófica; a veces, el oculto ritmo de los propósitos psicológicos es una armonía de tonos y medios tonos embriagados de luz.

Porque parece un externo contemplador de la vida en sus aspectos sensuales y es un analista inquieto y acuciado de infinitas preguntas íntimas. No contemplaréis sus cuadros con ese libertamiento de alma que vemos tantos de tantos que sólo son maravillosos técnicos. Porque llegar ante un cuadro de Federico Beltrán es como si nos lanzáramos en un regocijado ademán de hombres que buscasen dichas y floridas esclavitudes.

Siempre la obra de Federico Beltrán surgió una sensación grandiosa; pero sujetas por elegancias y refinamientos. Es a partir de la tendencia que iniciara *La Maja Marquésa*, cuando estamos más seguros de encontrar el gran pintor en toda su magnificada exuberancia de poderíos técnicos y de desbordamientos emocionales.

En su estudio de Barcelona primero, en su estudio de París ahora, tuvo y tiene el joven maestro una exposición permanente de sus cuadros futuros.

Esto requiere una explicación. Nada hay inconsciente; nada brota porque sí y falto

de antecedentes en la obra del gran pintor. Tiene trazada de antemano la trayectoria de su arte, seguro como esta de que no habrán de falsearle ulteriores rectificaciones. Ante los ojos de un profano o de un distraído, esos cuadros pequeños, abocetados, imprecisos, no parecen sino fugitivas notas de color. Son mucho más. En primer lugar, apresamientos de la luz propia, esa luz que, como en todos los grandes pintores, es inconfundible en Beltrán; luego, afirmaciones inatacables de belleza externa y de ritmo interior, que constituyen como capítulos de una obra amplia y concreta a un tiempo mismo. De toda esta exaltación divinizadora del color y de la idea que significa el arte de Beltrán hay algo que triunfa sobre los demás motivos de belleza: el desnudo femenino.

La hipocresía española, envilecida por sus vergonzosas lujurias contenidas y desviadas, no puede comprender cómo es de puro y de sano este sentimiento de adoración que con-

mueve a Federico Beltrán al elegir en un desnudo todas las bellas visiones de cielos, mares, joyas, jardines floridos, telas suntuosas o frágiles.

Raro es el cuadro de Federico Beltrán, donde no encontremos la flora rítmica de un cuerpo de mujer totalmente desnudo o prometido entre gasas y sedas. Aun en aquellos, donde las mujeres están vestidas, se



FEDERICO BELTRÁN.

EL PINTOR Y SU ESPOSA

adivina la complacencia del pintor en modelar bajo las telas la femenil eutimia.

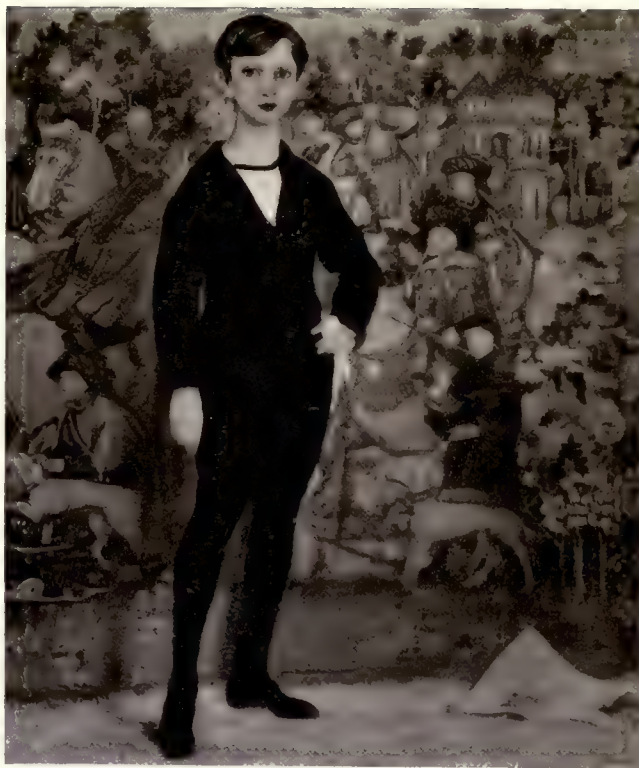
Y, sin embargo, menguado de alma tiene que ser el que sienta agujijones de baja concu-



piscencia frente a un lienzo del joven maestro. Es precisamente todo lo contrario; una voluptuosidad ofrecida para deleites de la mirada y del intelecto, sin enfangarse en torpes salacidades.

Responde a la vida normal, febril sólo de trabajo, que lleva el gran artista. Alejado del mundo en un hotel cercado de jardines umbríos y llenos de los fugitivos colores y los gritos fugitivos de pájaros exóticos, descansando en sútiles regocijos intelectuales, va Federico Beltrán realizando estas obras que responden a uno de los más exquisitos credos estéticos de nuestra época.

Así se comprende como es de enérgica su obra dentro de su languidez; de perdurable detrás de su engañosa momentaneidad; de profunda en su externa ligereza; de ingenuamente graciosa al triunfar de la aparente perversidad.



F. BELTRÁN

RETRATO DEL NIÑO LUÍS MARTÍ

Y toda ella envuelta en la deliciosa música y mecida por el perfumado viento que conociera la florida embarcación con rumbo a Citerea...

Federico Beltrán Masses está ahora en plena juventud. No estrofas de Espronceda le enlutan el momento, sino le aureola el verso del cisne de Rávena. «En medio del camino de la vida» es realmente cuando se detiene para ofrecernos su obra. Y no vacila, sino que asegura; no tiembla de presentimientos, se afianza en hechos; cuando para otros el porvenir tiene todavía sellos de enigma, para él se ilumina de conscientes claridades.

Pero no ha sido siempre así. Sombras trágicas ensombrecieron sus actos pretéritos, los inolvidables, los de cuando nuestra alma es como cera blanca y cálida para los



F. BELTRÁN

RETRATO DE BALTASAR SAMPER



FEDERICO BELTRÁN

TANAGRA

moldes en que habrá de cuajarse y adquirir definitiva forma. De estos años jamás habla Federico Beltrán; pero le tajaron la frente con esa arruga que prolonga la filante nariz hacia arriba. Años sombríos, cóncavos, que conocieron muy cerca de ellos el lívido fulgor de la guadaña incansable e insangrentable. Acaso, entonces, como el personaje de Ganivet, viera el futuro artista bambolearse la espiritual escultura que soñaba moldear en sí mismo... Todo, sin embargo, embarcó en el pasado como en un navío desfondado, condenado a hundirse nadie sabe en qué mares.

Hoy todo es feliz en torno del artista. Puede pintar sin premuras, sin abdicaciones y sin adular a los modelos que le paguen sus retratos. Puede conservar intacta la colección de sus obras y en cualquier momento presentar la íntegra serie de los capítulos de su evolución estética.

Este rostro de mujer que con la luz característica constituyen los dos aspectos inconfundibles de un artista, está al mismo tiempo en los cuadros y en el amor de Federico Beltrán. Aconsonantan con las elegancias y suntuosidades que sirven de fondo a



sus figuras las suntuosidades y elegancias de que la fortuna le consiente rodearse.

Porque nada más lejos de él que el pesimismo campoamoriano «de quien le va en la vida bien y habla mal de ella». Cuando adquirió el derecho a ser feliz lo dijo en su pintura.

No obstante, la molicie que pinta y que le cerca, no le embriaga hasta el punto de hacerle dejar los pinceles antes de lo que el divino Leonardo aconsejara.

Es un trabajador tozudo, embebido, ensimismado en la grata tarea. Los primeros clarores del orto le encuentran ante sus caballetes, y cuando el sol se oculta sigue trabajando a la luz clara, fría, pero tan poderosa en encantos y magias, de los arcos voltaicos.

Y pone a estos largos — desligados de toda fatiga o sequedad de inspiración — períodos de fecunda creación, los intervalos de la lectura.

¿Acaso no adivinamos cuáles son las lecturas favoritas del joven maestro? Es un sediento de las paganas fuentes y de los misteriosos licores precristia-

nos. Las viejas civilizaciones tienen para él una seducción de ensueño. Conoce toda la literatura india, desde los poemas sagrados o los otros ingenuamente impúdicos, con más

los bélicos de dioses que luchan con guerreros. También la serenidad helénica le señaló normas y le acostumbró al culto del femenino desnudo. Pero en su doble lejanía de siglos y de kilómetros es el Oriente un padre espiritual, y como las camafeos de sus sortijas y sus alfileres de corbata tiene el rostro. Es un

rostro que avanza con la aguda nariz y el saliente mento acusador de energía. Rostro hecho para ser visto siempre de perfil, como en los más típicos camafeos de emperadores de antiguas dinastías o en las medallas que la tierra devuelve a los hombres de hoy, patinados por largos siglos de subterránea quietud. Incluso le sombrea el rojizo vello neroniano. Pero por debajo — o por encima,

igual da—de las semejanzas físicas o de las influencias literarias, a pesar de los ásperos y sombríos comienzos de su carrera. Federico



FEDERICO BELTRÁN

LA INICIADA



FEDERICO BELTRÁN

FRUTA DE OTOÑO



CANCIÓN DE BILITIS,  
POR FEDERICO BELTRÁN



Beltrán conserva una perenne frescura de mocedad en su espíritu. Ríe con la risa amplia, jocunda, que, por no despojarla de su espontaneidad, no me atrevo a llamar epicúrea, y lejos de sus cuadros, es un camarada de espárcimientos vulgares y se despoja sin tristeza y sin esfuerzo de sus antecedentes estéticos para ser sencillo, humilde, y entregarse a los afectos que no envenenó todavía la malsana sublimidad del arte.

La primera vez que pudo juzgarse a Federico Beltrán frente a un conjunto de obras importantes fué en la Exposición particular que celebró en Madrid el año 1909.

Antes había expuesto algunos retratos aislados en las Nacionales de 1906 y 1907 y de entre ellos se destacaban, por su anticipada visión de los futuros ritmos y cromatismos, los de la señorita Amelia Narezo y la madre del artista.

Pero en la colección de cuadros y apuntes que expuso en 1909, la personalidad de Beltrán empezó a definirse. Extraviada, indecisa, desorientada por crudos realismos todavía.

Federico Beltrán había pasado una larga temporada en los *Picos de Europa*. A la ingente grandeza de los espectáculos naturales corresponde en aquella región montañosa tan áspera, una humanidad paupérrima, degenerada, fisiológicamente envilecida.

¿Cómo pudiera reconocerse en *El Santuario del Brezo* — deprimente agrupación de figuras torturadas por un misticismo primitivo — en *Joselín del amor*, *Un cruzada*, *La tía Micalleuca* y *Al Rosario*, — admirables y expresivas representaciones de un pueblo rapaz, sórdido, estigmatizado — al autor de *La canción de Bilitis*, *Hacia las estrellas*, *La barca deleitosa* y menos aun de las recientes *Damas del Mar*, *Noche ducal* y *Las peregrinas*?

Es, con otra pintura, otro concepto del arte, de la belleza y de la vida. Antípoda de sí mismo parece el artista complaciéndose entonces en desentrañar un naturalismo horrible

y trágico, en ahondar en el fondo de conciencias campesinas embrutecidas, en testas de cretinos que miran desde el fondo sórdido de su incapacidad mental,

La tradición española pesaba sobre estos lienzos que hoy Federico Beltrán ha olvidado. Bastarían para definir un pintor; eran insuficientes para contener toda el ansia idealista y refinadamente sensual que había de constituir la verdadera significación estética del gran artista. Sin embargo, en aquella exposición

había algo que pasó inadvertido a la crítica superficial acostumbrada a juzgar la pintura por el tamaño de los lienzos y por la semejanza que tenga con los productos de nuestra la-



FEDERICO BELTRÁN

NOCHE AZUL



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



BAÑO DE SOL, por FEDERICO BELTRAN







FEDERICO BELTRÁN

MELY Y XUTY

mentable decadencia de fines del siglo XIX. Eran unas notas, pequeñas, a la manera de sus actuales fantasías coloristas, donde Goya, Watteau, Turner y Monticelli se asoman fraternales.

Federico Beltrán, fatigado de la vida miserable que suda su ignominia en los cuadros, ya citados, de tipos y costumbres montañosas, sintió — acaso en el mismo sitio titulado *Rincón de alivio*, donde las aguas fragerosas abrazaban en blancura de nieve y humareda de cristal las rocas — la necesidad de soñar un poco, de limpiar su visión como sus pin-

celes con armonías ricas y motivos nobles.

Y entonces surgieron esos ensayos menudos, alados, donde todo es quimera y polvo luminoso y etérea vaguedad: *Nuevas Hespérides*, *Olimpia*, *Estilo Whistler*, *Vals loco*, *Mascarones*...

El artista que pudo hundirse en la vulgaridad de un intérprete fiel, casi mecánico, de la realidad, sin otro credo ni otra parca ambición que reproducir el natural, se salvaba en esas notas que son la sinfonía de toda su obra, tan espléndidamente definida hoy día.

Los viajes cultivan y depuran su espíritu.





FEDERICO BELTRÁN

EL PRIMOGÉNITO

amplian su visión. Recorre Francia, Inglaterra, Alemania, Holanda, Italia. Su arte se aristocratiza de finalidad; su técnica se libera de aquellas pasajeras obsesiones naturalistas. Obtiene medallas en Bruselas, París, Barcelona...

Y en la Exposición Nacional de Madrid, el año 1912, sus envíos representan uno de los más considerables. Cuatro grandes lienzos y todos ellos retratos de una suprema distinción, de una sobria y pura belleza en las actitudes y en el colorido. No se limitaba el artista en ellos a conseguir el carácter de los modelos, sino a componer las figuras y el ambiente representativo como los de un cuadro. Eligió, además, gamas patricias, suntuosos cromatismos, que tenían su culmi-

nación en *La niña de rojo* y *Mi familia*.

A los retratos expuestos en la Nacional de 1912 sucedieron otros nuevos—tan armoniosos, pero más sueltos de estilos, acercándose ya a la técnica personalísima de la tercera y definitiva manera beltranesca— como el retrato del niño Martí Olivares, los autoretratos y el de su esposa, la admirable pintora Irene Narezo Dragone, que fué uno de los éxitos de la reciente Exposición de Madrid.

A los retratos suceden los cuadros de composición, las fantasías decorativas; surgen los primeros desnudos que antes se adivinaban en los caprichos de las pequeñas notas.

La exposición que Beltrán celebra en el Salón Parés, de Barcelona el año 1914 acusa



RETRATO DE MIRABELLA, POR FEDERICO BELTRÁN



este encauzamiento feliz. En ella aparecen *La iniciada*, *Melly* y *Xuty*, *Noche galante*, *Noche azul*, *Fruta escogida*, *El primogénito*, *La canción de Bilitis* y todo el resplandor gémnico de los bocetos en oro y sangre, en luna y nácar que se reparten la riqueza crómica del joven maestro.

He aquí el misterio de los cielos nocturnos, constelados de estrellas como una voluntuosa cortesana de joyas. He aquí el amor a las telas ricas, a los jardines perfumados de amor, a las mujeres desnudas en toda la limpia y serena eurtimia de sus actitudes clásicas y modernas, de ayer y de hoy: de siempre, como el poderío supradivino de afrodita inmortal.

Ya esta exposición consagra en Cataluña a Federico Beltrán. Y Cataluña — no se olvida nunca, por como lo recuerdan los catalanes con su laudable obstinación de belleza — representa la vanguardia artística de España. El año 1915, en la Exposición Nacional, se le rechaza el cuadro *La Maja Marquesa*, por inmoral. No se atrevieron a rechazar,

además, el desnudo de *Mirabella*, aunque los zapatos de la gentilísima mujer, inquietaron la senil concupiscencia del Jurado.

Ocultaron hipócritamente su odio al desnudo, los pintores que entonces constituían

el Jurado, alegando que rechazaban *La Maja Marquesa* porque, a juzgar por el título y el asunto del cuadro — una mujer desnuda y con mantilla blanca entre otras dos mujeres vestidas con sendas mantillas igualmente — «podía creerse que el autor aludía a cierta individuo, marquesa y lesbiana, que lleva una vida de escándalo».

Fué posible semejante mezquindad, semejante insulto a un artista y se agravó la torpeza hasta el punto de solicitar a Federico Beltrán que cambiara el título de *La Maja Marquesa* por el de *Las majas*.

Beltrán se encogió de hombros y ni siquiera contestó a la estúpida proposición.

En *La Maja Marquesa* había

algo que estaba por encima de la sexualidad de los que pudieran mirarla con sucia obscenidad, de la sensualidad, incluso, de los que



FEDERICO BELTRÁN

LAS DAMAS DEL MAR



FEDERICO BELTRÁN

LAS PEREGRINAS



FEDERICO BELTRÁN

NOCHE GALANTE. (Propiedad de D. Alfonso XIII)

pudieran contemplarla con sano instinto genésico. Ese algo era el gozo de los que venían posponiendo la sexualidad y la sensualidad a la sensibilidad, única fuente de verdadero arte.

Expuesta primero en la redacción de un periódico y luego — más lógicamente — en el Salón Arte Moderno, *La Maja Marquesa* fue visitada por gran número de personas, se le consagraron artículos entusiastas y entre las opiniones que no vacilaron en hacerse públicas destaquemos la de Marcelino Santa María, un gran pintor que ha sabido evolucionar con su época.

«Me atraen irresistiblemente los cuadros entonados, —dijo el ilustre autor de *Angélica* y *Medoro*— si además son armoniosos, se

eleva para mí el mérito de la obra, y si a estas cualidades se suma la dulce coloración, entonces la atracción se torna en respetuoso acatamiento al mérito. Así veo yo el cuadro de Beltrán; no hallo otra cosa en *La Maja Marquesa*».

Y llega, por último, la Exposición con la cual el joven maestro ha querido despedirse de España, antes de fijar su residencia definitiva en París.

Se celebró en el Palace Hotel de Madrid durante el mes de Marzo de 1916.

Con una riqueza y una elegante distinción, desconocidas en Madrid para este género de exhibiciones, reunió el eminente ar-



tista cerca de ochenta lienzos, algunos de ellos de gran tamaño. Quedaba en ellos resumida, concretada, al fin, la tendencia plena de luz y exuberante de colorido que caracteriza a Federico Beltrán.

Allí estaban las sinfonías cálidas, vibrantes, embriagadas de sol y de fuerza fecunda:

*Demeter, Granada, Dionisios, Inyección a Laksmi, La barca deleitosa, La súplica*; allí las otras delicadísimas, de verdes transparencias, de azules vaguedades, de rosadas carnes y helénica nostalgia: *Bilitis, Siemprevernas, Intimidad, Las hermanas...*

Regalo de la mirada y deleite del espíritu eran estos cuadros por lo grato de sus armonías y lo sugestivo de sus asuntos. Va en ellos la emoción íntima de bracero con la sabiduría técnica, complementándose de tal modo que no sabemos en cual de estas cualidades radica el mayor encanto.

No parece un pintor español Federico Beltrán, pues no hallamos en él la tradición pesimista, seca, grave, austera — en el sentido de una austeridad enfermiza — que nos legaron nuestros pintores del siglo XVII, y que siguen considerando aun como únicas normas de belleza algunos de los artistas contemporáneos.

En Federico Beltrán se encuentra precisamente todo lo contrario: exaltación optimista, sensual complacencia de interpretar desnudos y paisajes espléndidos, y telas, joyas y cielos encantados por la magia azul de las noches serenas. ¡Oh! Esto sobre todo. Podríamos llamarle «pintor enamorado de la noche».

Su cuadro *Hacia las estrellas* es el resumen de este ultraterreno amor a los siderales misterios. Como el torso admirable, insuperable, al que no hallaríamos parangón en toda la pintura española de hoy, de *La canción de Bilitis* es el compendio de su otra estética nacida del culto a la mujer. Surten de su arte numerosos motivos de belleza. Trazó a su vida floridas y luminosas rutas, y puso a compás del universal ritmo, el ritmo de su pensamiento.

Su obra es música del alma y caricia de los sentidos. Ante los ojos el color canta inéditas sinfonías, y corazón adentro busca nuestra emoción el afilado puñal de la íntima complacencia.

Cuando pase el tiempo y estos lienzos palpitantes — olorosos aun a las pinceladas recientes, al barniz apenas secado todavía —, sean piezas de algún Museo, significarán consuelo y desquite para las futuras miradas.



FEDERICO BELTRÁN

LA NOCHE DUCAL



FEDERICO BELTRÁN ZHARA EN LA DANZA DE LA ABEJA



FEDERICO BELTRÁN

LA SÚPLICA

Si todo es luminoso y audaz en estos lienzos de Federico Beltrán, es también claro y accesible. Participan de las afirmativas cualidades de cuantos se acercaron a los aspectos mortales de la vida, como un enamorado a un jardín, en cuyo límite la amada espera y sonríe. Entre el mozo pintor de paisajes y campesinos de los Picos de Europa, y este joven maestro de las exquisitas y refinadas armonías de ahora, no hay otro nexo que el de la potencialidad visual y la seguridad técnica. Realistas, demasiado realistas, aquellos cuadros se ajustaban al criterio de que la pintura española debe ser reproducción exacta del natural, aunque este natural sea re-

pugnante y esté desprovisto de interés sentimental.

Ahora Federico Beltrán opina, afortunadamente, todo lo contrario. Se libertó de la malsana complacencia en los modelos de mendigos y labriegos, y paisajes hostiles, para dar a su arte un rumbo señorial y pomposo.

Pinta Federico Beltrán como si soñara después de amar la vida. Femeninos cuerpos, ponen resplandores de nácar y nieve en toda su obra. Tiembla toda ella, y son cielos azules, campos dorados, telas costosas, plumas joyas, floreales arcos y fructíferas agrupaciones, como estribillos de esa canción pagana que cantan la figuras de mujer, ofreciéndose



plenamente desnudas o encubiertas en sedas, gasas y blondas...

Sin embargo, este paganismo es sano como el de los helénicos; esta voluptuosidad es noble como la de un nieto de los Vedas. Porque Federico Beltrán es, antes que nada, un idealista. Su lienzo *Hacia las estre-llas* — que con *Bilitis*, *Siempre-rivas* y la *Invocación a Laksmi* me parece lo más fuerte en toda la maravillosa fortaleza de su arte — así lo ratifica.

Corte suntuosa forman a los lienzos grandes, en que ya se cuajaron las ideas, las notas de color donde están latentes y prometedoras las ideologías y los hallazgos armónicos de los lienzos futuros. Son bocetos que el artista ofrece con cordial ingenuidad y envidiable confianza en sí mismo, en la impenetrabilidad de sus secretos técnicos. ¡Qué fiesta de gemas y de irreales armonías, junto a evocados paisajes de ensueño, es la de estos cuadritos

donde se revela un gran poeta! Fugaces, rápidas, las pinceladas construyen la emoción de un momento, la visualidad de una escena. Toda una desbordada prodigalidad de

sensaciones nos invade.

El joven maestro ha creado otros cuadros nuevos. Y en ellos los motivos florales, del mar Mediterráneo, abuelo de las leyendas, jardines embrujados de amor y los cielos azules rodean a las mujeres desnudas o engalanadas con arbitrarios indumentos de española traza. Estas nuevas

obras se llaman *Las damas del mar*, *Las peregrinas*, *Primer beso*, *Canción gitana*, *La maja de luto*, *Nuestra señora de la guitarra*, *Leda*, *Noche ducal*, *Como el juicio de Paris*, *La Bella*, *Zhara en la danza de la abeja*.

Subsiste en ellas el pasional sortilegio, el sensitivo misterio que Rodin consi-

dera la necesaria «atmósfera donde se bañan las más bellas obras de arte»...—JOSÉ FRANCÉS.



FEDERICO BELTRÁN

CANCIÓN GITANA



FEDERICO BELTRÁN

INVOCACIÓN A LAKSMY



TRIP ROMIA, THOMAS-BARCELONA



EL CASTILLO, POR FEDERICO BELTRÁN







M. KACÉR

DESESPERACIÓN

## DOS MUJERES ESCULTORAS. M. KACÉR - LUNA DREXTEROWNA

LA emancipación femenina es cosa muy moderna, es, en cierto sentido, la vulgarización del antiguo ideal de la mujer soberana, reinando en el destino de los hombres: sacerdotisas druidas, pitonisas sagradas, danzarinas de los templos, inspiradas tocadoras de instrumentos músicos, amazonas indomables. Lo que antes constituía una excepción, tiende a realizarse en el día, en el esfuerzo consciente y continuo que efectúa cada mujer para adquirir su libertad.

En todos los tiempos, encarnó la mujer el ideal artístico, ella supo inculcarlo al hombre y hacer de él un artista creador. Esta influencia inconsciente que más a menudo o casi siempre parece haya de ser realizada en el gran misterio del Amor, debemos a la crí-

tica del día haberla estudiado; porque si la historia ha relatado los grandes hechos de las heroínas célebres o de amantes famosas, la crítica moderna se ha esforzado, en cambio, en mostrarnos la mujer como inspiradora primero, y después como artista. La mujer artista ¿no la adivinamos en la actitud de una graciosa estatuíta de Tanagra? El cuerpo es flexible y rítmico el movimiento: es el arte innato, vivido: el ser amado de los dioses; canta, danza, representa a los héroes. En efecto, liberada por el arte, la mujer artista reina sobre el medio o sobre una época, es Aspasia o Safo: reina ella alguna vez también en la fantasía del pueblo. He aquí a Henna la sacerdotisa druida.



Aunque la mujer espiritual no sea por esto solo artista, sin embargo ella prepara el camino, y las preciosas, más o menos ridículas, darán al espíritu femenino un nuevo campo de acción. Al lado de la actriz trágica, de la cultivadora de la música o de la bailarina, la mujer escritora se impone: se vuelve artista de profesión. Pero, el paso no se realiza definitivamente hasta que la mujer pintora es no solamente aceptada, sino bien acogida y celebrada. Es por la consagración de la obra que se aureolan de gloria resplandeciente dos nombres conocidos: Vigée Lebrun (1755-1842) y Rosa Bonheur (1822-99).

Ellas hicieron escuela: el número de mujeres artistas aumenta de una manera sorprendente. En gran parte, de fijo por moda; pero es también verdad que todas las artes cultivadas hoy — pirograbado, aplicaciones bordadas, cueros y metales repujados, etcétera — son muy atractivos, más divertidas sobre todo que esos trabajos de gancho o de encaje, en los cuales nuestras abuelas ocupaban el

tiempo. Existe, actualmente, el muy legítimo deseo de decorar la casa, de darla sello artís-

tico particular, pero se llega lo más a menudo a un *manierismo*. Es decepcionante, porque solo se alcanza un efecto superficial y falso, porque es únicamente exterior. Toda mujer, toda joven, todo el mundo hace arte ¡y qué arte! Se contentan de apariencias y la vida se vuelve mentira; no es más que un barniz ilusorio y ese estado de cosas, nosotros las creamos; lo alentamos sin fuerza para reaccionar.

Pero la reacción ha de venir y vendrá sin duda; aunque no sea cosa fácil. De un lado, las medianías se ayudan, se sostienen, se empujan; de otro, el mutismo de los sinceros, el público desconcertado, sorprendido, aplaudiendo el último figurín de la moda.

Los sinceros, es decir, esos seres que viven una sana vida interior, se alejan, es verdad, pero trabajan, y su obra cuando aparece, disipa, en proporción de la verdad que contiene, una parte de las tinieblas del ambiente. La grande lucha, el



M. KACÉR

CABALLOS ENCABRITADOS



M. KACÉR. EL HOMBRE CONDUcido POR LAS FUERZAS



M. KACÉR CRISTO Y LOS SÍMBOLOS APOCALÍPTICOS

gran trabajo es esta afirmación de seres que protestan dando al mundo la belleza elaborada por su alma al través de alegrías y sufrimientos. Los unos revélanse en seguida por una obra absoluta, otros por el continuo esfuerzo, dejando presagiar la floración futura.

Es en esa categoría de individualidades que me complazco en rendir homenaje a dos mujeres de raza eslava, escultoras de talento, hermanas por su ideal místico: hermanas en arte; cada una de las cuales ha recibido la influencia de la cultura latina, durante su educación artística; M. Kacér, de origen checo, apoyándose en Rodin, Luna Drexterowna, polonesa entusiasta, alumna de Bourdelle, y ambas adoradoras de su arte, teniendo la fuerza de defender su personalidad, y de ahí el interés de su obra respectiva, porque si la mujer pintora abunda, el ideal femenino realizándose en la alta escultura, es un hecho más raro, merecedor de toda atención.

Parece Kacér haber heredado la fuerza

física de aquel que en su país le llamaban el gran Kacér. Algo hombruna la frente, abombada bajo los cortos cabellos, los ojos vivos, el aire decidido y el gesto imperioso, en seguida ella se impone. Una voluntad poderosa refléjase en la energía de un trabajo poco común, da carácter particular a obras que despertaron interés en las exposiciones de Viena, de París y Munich. Profesora de modelado, su estudio goza de reputación.

Tocante a clasificar la obra de esa artista, la actividad desbordante de la cual se interesa en tantas manifestaciones, en tan diferentes técnicas, no es cosa llana. Pero, a la primera ojeada, se echa de ver cuanto la idea de fuerza domina en la producción artística de Kacér. Se adivina la fuerza tranquila, oculta, recogida, guardadora de la fuerza en acción desbordante, feroz en el gesto, que se expresa en el hombre o en el animal porque Kacér



M. KACÉR

EN ORACIÓN



también gusta de reproducir animales. Ella comprende la vida salvaje y el instinto de éstos, y tiende a expresar el carácter de la especie. Y son osos blancos de pesadas actitudes; girafas de cuellos tendidos, extrañas como flores exóticas; un elefante y su hijo con las trompas enlazadas, grupo rebotante de maternal amor; y después, en una roca, el león que ruga. Más aún: caballos de combate que se encabritan y dilatan sus narinas y que con las cabezas pendientes se buscan para morderse. Resulta un espléndido estudio de observación y movimiento.

Ya lo he dicho, todas las técnicas son buenas para tal artista: he aquí obras en bronce, en hierro, tierras cocidas de claras tonalidades, vaciados en yeso o cemento. Uno de estos trabajos de taller más importante es el hombre en oración — de tamaño natural y vulgar; — un viejo en pie, envuelto en el manto de anchos pliegues, reza con la cabeza inclinada y el sombrero en las manos. Trabajo anegado en gran sentimiento puede compararse a los campesinos de Millet; pero la materia, resta un poco pe-



LUNA DREXTEROWNA

ESTUDIO



LUNA DREXTEROWNA

EN EL PALCO

sada, pues por encantador que sea el aspecto de la plebe, ésta no parece muy calificada para transmitir y conservar la idea escultural, como la despiertan aun los granitos rosa de Egipto o los mármoles del Partenón.

El taller está repleto de desnudos de músculos decorativamente puestos de manifiesto; de estudios de mujer de ágiles actitudes, de bustos sonrientes o graves, y en todo la preocupación de exquisitez decorativa. En cambio, en los bocetos de Kacér, trazados rápidamente a la pluma, se echa de ver la expresión de su energía traducida libremente, en vigorosos trazos incisivos. El lado místico de estas individualidades se encuentra en algunas esculturas, como, por ejemplo, en el Cristo rodeado de los cuatro animales apocalípticos. Se adelanta el Señor grave y pensativo, la frente llena de pensamientos y con una de sus manos colocada sobre la melena del león parece

contenerlo pero con la otra parece acariciar complacido la cabeza del toro; y detrás, erguidos y hieráticos, hallanse el ángel y el águila. Otra composición llena de misterio,



DESOLACIÓN, POR  
LUNA DREXTEROWNA



es la del Hombre ciego de Luz guiado y sostenido por dos entidades espirituales que le conducen en su marcha ascendente. Es en extremo curioso... y bello: se trata de una concepción reforzando la idea de fuerza espiritual, evocada por esos seres sobre humanos.

Todas las producciones de la artista, por lo menos la mayoría de ellas, la expresan esa idea, intuitiva en el animal, voluntaria en el hombre y muy espiritual en las recientes composiciones, dignas de sumarse a un gran conjunto arquitectónico, pues a más de su valor artístico ¿no evocan eternas verdades que los ciegos no acertamos a ver?

Trabajadora infatigable, Kacér no abandona casi nunca su estudio, y durante todo el día ella plasma con la arcilla, insuflando su idea a la materia informe. Y si la fatiga se presenta y la duda acude, puede ser que sus ojos se vuelvan entonces a los dibujos originales de Rodin, que penden del muro, sobre esa fotografía del *Pen-sador* con dedicatoria



LUNA DREXTEROWNA

ESTUDIO



LUNA DREXTEROWNA

ESTUDIO

del maestro a su discípula: entonces recobra la confianza y hasta que la noche vuelve, la artista prosigue su labor.

Si la idea de fuerza domina en la obra de Kacér, es la gracia sobre todo, un sentimiento de flexibilidad o de armonía lo que cultiva en las esculturas de Luna Drexterowna. Por su encanto y delicadeza es muy polonés este arte: es sutil, extremadamente vibrante y además de singular vida interior, lo que denota en la artista poderosa cualidad de observación; más aún: de penetración. Es verdad que pianista de mérito y pintora, si cultiva preferentemente esas preciosas cualidades, las pone luego al servicio de la escultura, — en la que comenzó sin maestro; — lo que le ha permitido expresarse en seguida de una manera original.

En un principio, la técnica es muelle; pero el sentimiento domina: un sentimiento muy verdadero de las cosas estudiadas. También la apariencia a menudo es mundana; pero en los elegantes descuidos acordados ¡qué

psicología...! Y en el busto bosquejado con brío ¡qué potente carácter en la manera de expresarse! Después la técnica es modificada. Luna Drexterowna trabajó en París con el escultor Injalbert, visitó a Troubetzkoi, de quien se ve la influencia en algunas de sus producciones, o sea esa manera holgada—pictórica, cabría decir—de tratar el barro, tan característica es la obra del príncipe moscovita.

Entretanto, Luna Drexterowna hizo el concurso del monumento de Chopin en Varsovia, y su busto, mayor de tamaño natural, decora en este momento la sala de música de Lemberg, la ciudad natal de la artista, donde, hizo sus primeros trabajos... Aprende a esculpir el mármol, hace tierras cocidas o barro, pinta y graba al aguafuerte y viaja en Italia para penetrarse de las obras del Renacimiento. Acierta así su labor en tantas direcciones, y, luego, en numerosas exposiciones, viene el éxito. Pero ella ambiciona más: el deseo de conocer todas las cosas la empuja a estudiar la filosofía esotérica, lo que ha sobre su arte una reacción profunda. Luego permanece en París una temporada bajo la dirección de Bourdelle, el gran escultor meri-

dional, quien la anima o le critica su labor; pero el maestro respeta la individualidad de la alumna, la guía en su camino, insiste sobre el estudio directo y encauzado hacia la naturaleza. No tiendas, le dice, a esa simplicidad vacía y tan fácil de alcanzar de los artistas modernos que no teniendo nada que decir no pueden producir algo; trabaja, construye, ob-

serva las delicadezas del modelo, preséntalas todas armónicamente y tu obra será buena. Es la misma idea que expresa Leonardo a sus alumnos cuando habla del modelo que debe venir del interior, y no del exterior, lo que Pelladan define, salvo error: un modelo psíquico.

Es pues el estudio de la vida también; apretado en lo posible, la copia paciente y servil hecha con amor, muy diferente de la interpretación de fantasía. Y todos los que hayan visto trabajar a Bourdelle y sentido sus conversaciones sobre arte, saben la importancia de semejante enseñanza. Los concienzudos estudios de esta época dieron



LUNA DREXTEROWNA

ESTUDIO

a Luna Drexterowna la base necesaria para ir más lejos: es la fase aquella en que la voluntad creadora llega a confundirse con el pensamiento y el sentimiento, difícil proble-



ma que mucho tiempo ha molestado a la artista. Parece tener que resolverse, al presente, en un método de trabajo, lógicamente pensando: la construcción por planos, con la idea de concebir el objeto bajo la forma de un cristal de facetas netamente delimitadas; concepción exclusivamente plástica, por lo tanto escultórica, y que fué la de la célebre pintora rusa Wzoubel. Amo esta expresión de cristal, empleada por la artista, porque, aparte la forma, la idea contiene aun la noción de claridad, de belleza inherente a toda obra de arte. Este método de los planos, incomprendido en algunas escuelas, por lo que caen en una especie manera, faltaba comprenderlo de otra suerte con amor y espiritualidad. Es lo que hizo Margarita Woloschiv, la cual por sus retratos pintados, emocionantes y profundos, presentó la cosa palpable a Luna Drexterowna.

Así la artista sabrá sacar de toda apariencia efímera el prototipo eterno donde se manifiesta el individuo; y cuanto más la artista acierte a unirlos y fusionarlos más se elevará en su labor, porque tras la visión física, verá lo que existe de eterno. Si se quiere, es una estilización de la vida: es hacer resaltar y amplificar este género de Belleza indestructible que cada cosa lleva en sí y que todo artista sincero descubrirá a fin de glorificarlo.

Es el ideal, y hacia él se dirigen estas dos mujeres artistas: M. Kacér y Luna Drexterowna.

Ante ellas cabe rendir homenaje al talento de quienes por él se abrieron paso, pues

mostrando su respectiva personalidad, se advirtió que se estaba en presencia de unos temperamentos, que conservando algo de su feminidad, poseen no obstante mucho de varoniles. Merced a esto alcanzaron que sus obras no solo se tomaran en consideración, sino que fueron aplaudidas y admiradas, como en justicia corresponde. Porque pocas cosas satisfacen al igual de encontrarse con producciones que revelen a un tiempo un entusiasmo creador y una individualidad, cual ocurre en las de ambas cultivadoras del arte escultórico.

Júzguese de esto por las reproducciones que acompañan estas líneas que tienden a presentar a unas artistas desconocidas seguramente, sino por todo, por gran parte del público español, al cual es de esperar que le interese la obra que realizan esas dos artistas,

que cultivan la escultura con un entusiasmo sin límites.

De aplaudir es su labor. Constituye una manifestación de lo que es doble alcanzar a la mujer, cuando pone a contribución su talento, cuando lo aplica a algo que responde a su temperamento peculiar.

Aplaudamos, pues, sin reservas, a las dos artistas que presentamos y deseemos que su ejemplo estimule a cuantas se hallan en disposición de producir en su esfera respectiva, obras que proclamen las cualidades que posee

la mujer para la creación artística. Si alguna duda cupiere las reproducciones que damos lo atestiguarían

FRANCISCO GOS.



LUNA DREXTEROWNA

ESTUDIO



EL PENSADOR, POR  
LUNA DREXTEROWNA





LA BAILARINA, POR LAURA ALBENIZ



LA BAILADORA,  
POR LAURA ALBENIZ



## ECOS ARTISTICOS

**EN LA CATEDRAL.** — En una de las capillas del claustro de la Catedral de Barcelona ha quedado lista la construcción allí erigida. bajo la dirección del ilustre arquitecto don Augusto Font, con que resta disimulada la comunicación de aquella capilla con la de la cripta correspondiente a la capilla, a eje, de esotra, del interior del templo; cripta utilizada para cámara sepulcral de la familia de don Manuel Girona.

En el centro de la capilla se levanta un cuerpo con arquerías ciegas y sencillo y adecuado moldurage, que liga perfectamente con el lineamiento general de aquélla, quedando la puerta en uno de los lados y oculta al espectador, y encima se perfilan las Virtudes teologales, labradas en mármol por don Manuel Fuxà. Tanto por la manera como fueron concebidas como por su ejecución, resultan una obra digna del autor y del sitio donde aparece colocada. Noble severidad las informa, y dentro cada cual de la actitud conveniente y expresiva, desde la solemne y algo hierática de la Fe, a la en sí recogida de la Esperanza, y a la de maternal ternura, de la Caridad, un mismo concepto de serena presencia se acusa en ellas.

**EL MONUMENTO A PINAZO.** — El día 3 de Febrero fué inaugurado en Valencia el monumento con que aquellos artistas honran la memoria del llorado pintor Ignacio Pinazo.

Al acto concurrió el director general de Bellas Artes don Mariano Benlliure y comisión del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, formada por los señores Inurria, García Sanchis y Francés.

En aquellos días se celebró una exposición de apuntes y estudios del maestro.

**UN DOLMEN EN PELIGRO.** — La Junta de excavaciones se ha dirigido a la Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona, la cual lo ha expuesto al gobernador civil, en evitación de que se realice lo que se la manifiesta, indicándole que en la carretera de Solsona a Ribas, a unos cuatro metros a su izquierda y en el sitio mismo en que debe unirse a ésta en la construcción de Puigreix a La Espunyola, hay las ruinas de un dolmen, cuyas piedras están en peligro de ser convertidas en grava o de ser destruido el monumento para facilitar la construcción de la mencionada carretera.

**DE UN CONCURSO.** — Concedida al Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura la subvención de tres mil pesetas para celebrar una Exposición de cuadros del pintor extremeño Luis Morales, conocido vulgarmente con el nombre de

«El divino Morales», dicho Patronato abrió un concurso para premiar la mejor monografía que a su juicio se presentase, referente a la personalidad del gran artista y a la influencia que haya ejercido en el arte [español, instituyendo como premio la cantidad de mil pesetas.

Se han presentado cuatro monografías, acerca de las cuales dictaminó una comisión del Patronato que, siendo estimables todas ellas, se destacan entre las mismas, las firmadas por don José Moreno Villa y don Daniel Berjano, sin que ninguna de estas dos llegue a reflejar por entero la personalidad e influencia de dicho artista. Atendidas estas razones, el Patronato creyó que no debía designarse ninguna de las dos citadas monografías para que prevaleciera una sobre la otra como superior, no obstante lo cual entendía que era conveniente estimular el celo de los que con acierto se dedican a esta clase de estudios, otorgándoles una recompensa por el trabajo, esfuerzos y gastos realizados por los dos autores de las dos referidas monografías. De ahí que haya resuelto distribuir, por mitad, entre don José Moreno Villa y don Daniel Berjano, la cantidad en que consistía el premio, como recompensa de los gastos que les haya ocasionado la ejecución de los trabajos por los mismos presentados.

**EN VALENCIA.** — En el Museo de Bellas Artes se ha inaugurado una Exposición de dibujos y pintores italianos, franceses, españoles y alemanes de los xvi, xvii y xviii; son de extraordinario mérito. Entre los artistas figuran Miguel Angel, Rafael, Tintoretto, Juan de Juanes, Ribalta, Espinosa, Vergara y otros.

**NECROLÓGICA.** — Falleció en Barcelona, a los cincuenta y ocho años de edad, el distinguido artista D. Ramiro Lorenzale Rogent. Había sido discípulo de su padre, el venerable don Claudio Lorenzale, importador de la pintura neo-cristiana en Cataluña y también había recibido lecciones del famoso Francisco Casanova, en París.

Cultivó preferentemente Ramiro Lorenzale el género anecdótico, en particular el relacionado con temas del siglo deciocheno. Una de esas obras le valió una tercera medalla. Era autor, además, de las composiciones que decoran el proscenio del Gran Teatro del Liceo. Actualmente ostentaba la representación de las corporaciones artísticas barcelonesas en la Junta de Museos, habiendo intervenido muy directamente en la instalación, en ellos, de la sección de arte moderno.

De amable trato, muy inteligente en su arte tolerante de criterio, era muy querido de todos sus compañeros.



MONASTERIO DE PIEDRA

VISTA GENERAL

## EL MONASTERIO DE PIEDRA

**A** RAGÓN, ARAGÓN!... Este mágico grito de victoria en la guerra político-religiosa de la reconquista, debió Antonio Pérez repetirlo emocionado, cuando, puesto en salvo, demandó hospitalario asilo en Piedra, la noche que llegó a su hidalga tierra, huyendo de la perfidia de su castellano rey. — ¡Aragón!, patria de monarcas guerreros, que en una mano blandían la espada defensora de la Cruz, y en la otra, la cruz protectora de su espada. Reyes tan religiosos como valientes, que en su corona, al florón de cada conquista unían el de una fundación monástica elevando un templo que sirviese de tumba a sus cenizas (al igual que los faraones, sus pirámides). — ¡Aragón!: plantel de famosos monasterios. Además del de Piedra, nos muestra su hermosa pléyade: San Juan de la Peña, bajo palio de roca inmensa, esconde su origen en la misma cuna del reino aragonés. Fué manantial inagotable de glorias nacionales y regio panteón desde el siglo ix para los monarcas de Sobrarbe, Navarra y Aragón, desde Sancho Ramírez su fundador. La custodia de las numerosas tumbas bizantinas. — testimonio mudo de turbulentos reinados — daba al abad benedictino jurisdicción sobre 120 iglesias seculares. — Pedro Atarés, el casi rey, trajo a España, en 1146, los primeros cister-

cienses, que, al cuarto de siglo, dejó alojados en el grandioso monasterio de Veruela, sepulcro de infantes, duques, prelados y nobles. — A principios del siglo xiii, surge otro ejemplar de románica arquitectura en Rueda, compitiendo, en alardes de arte, este monasterio con el anterior. — También de la religión del Cister, es el de Santa Fe, cimentado cerca de la ciudad de las Vírgenes, y fundado en 1341 por M. Pérez Zapata. Los calcinados muros circulares, de Montearagón, coronando una altura, son ya, sepulcro de sepulcros. Las regias tumbas de la cripta aparecen cegadas de escombros y violadas. Los huesos de Alfonso *el Batallador*, y de Ramiro *el Monje*, emigraron a Huesca desde este solitario escorial que fundó D. Sancho. — El monasterio de nobles monjas de Sijena, alarde de arquitectura bizantina, rodeada de tradicional pantano, lo levantó una reina: D.<sup>a</sup> Sancha, para sepulcro suyo y de sus tier-nas hijas; para el rey D. Pedro y nobles señores. Fué albergue de linajudas damas y la mitrada abadesa gozó extentísima jurisdicción. — El monasterio de Santa Cruz la Serós, nos muestra el encanto de sus bellísimas ruínas. — Y también nos legaron interesantes restos arquitectónicos, los de Ovarra, San Pedro Taberna, Alahón, San Justo de Over-



na, y otros del histórico condado de Ribagorza.

Un articulista contemporáneo, publicó un bello escrito en el diario madrileño «El Mundo» — (Febrero de 1915) — y refiriéndose a los monasterios de Aragón, comenzó diciendo: — «Todo se sabe, de aquellas religiosas viviendas, de aquellas criptas regias, de aquellos templos funerarios, unos en pie, otros menoscabados y deshechos, otros. — Ni las ruínas de los que fueron nos quedan ya por descubrir.» — Y luego refiriéndose al de Piedra, terminaba diciendo: — «De los restos góticos de este monasterio, y de lo que en él puso la mano del hombre, poco hay que referir y comentar.» — Conforme en su primera afirmación, me permito negarle la última. La equivocación de mi ilustre colega, obedece, de fijo, a que, él, como tantos otros, no se detuvo a estudiar el viejo cenobio, por acudir presuroso al grito imponente de las cascadas,

sugestionado, como muchos visitantes, por las maravillas del río Piedra y su vergel encantador, que, como obra admirable de un Dios creador, eclipsa la vecina concepción arquitectónica del hombre. — Para desvanecer una creencia tan errónea como generalizada, quisiera disponer de espacio suficiente a fin de describir, con la merecida extensión, las artísticas ruínas de la mansión monacal de Piedra. — J. M. Cuadrado en su erudito tomo «Aragón», como L. Jornet y Víctor Balaguer en los libritos-guías, publicados la pasada centuria, referentes a este tema, o dedican breves párrafos al estudio arqueológico del edificio, o se excusan habilmente de hacerlo para reservar numerosas páginas con derroches literarios a los antedichos encantos de la Naturaleza. Sobre grutas, cascadas, vergeles y lagos, ya no cabe decir más y mejor que lo dicho. — Por ello, y por respetar la índole de esta revista, me abstendré en absoluto de



MONASTERIO DE PIEDRA

ÁBSIDE DE LA IGLESIA Y TORRE CAMPANARIO



MONASTERIO DE PIEDRA.  
PUERTA PRINCIPAL



ocuparme aquí de tan simpático detalle. — En cambio abrigo el propósito de demostrar que hay mucho aun por decir sobre la arquitectura de este cenobio aragonés, ocupándome, de él, aquí, con mayor amplitud y detalle que lo hecho, hasta hoy, por plumas mejor cortadas.

Oculto entre las breñas y rugosidades de la alta sierra aragonesa, en un lugar amenísimo, al borde del río Piedra, a 780 metros de altitud sobre el nivel del mar, se encuentra este real ex-monasterio de monjes bernardos, de Nuestra Señora, en la provincia de Zaragoza, diócesis de Tarazona, partido de Ateca y término municipal de Nuévalos; a 24 kilómetros de Ateca y 18 de Alhama..

Sobre el acantilado del río, y dando frente a la torre de entrada, como jalón terminal de avance, vemos la solitaria y pobre cruz de Gayarre. Dominando un campo yermo, a la sombra de raquíticas acacias, se eleva, sobre triple graderío circular, un pilón de toscos sillares rematado por piezas labradas que, a guisa de capitel invertido, sostiene una crucecita de hierro para suplir la pérdida de la antigua cruz del convento.

¿Porque la denominación del gran

cantante español? — No es este, lugar apropiado para glosar leyendas.

Al avanzar, detiene los pasos del viajero la torre del homenaje, imponente fábrica de respetable vejez, casi milenaria. Su construcción es de sillares oscurecidos y carcomidos ya por la acción del tiempo. Su planta, es cuadrada, de cinco metros y medio por lado; y las almenas las eleva a quince metros de altitud. El tosco arco de entrada se adorna, orgulloso, con tres blasones superpuestos en época más moderna y coronados por un doble maticán que sobresale para

proteger la puerta. Esta defensa se repite, más sencilla, en ambas caras laterales de la torre; mientras que, en su frontera posterior, conserva un moruno ventanal de doble arco dividido por sencillo pilar. Las bóvedas del paso inferior y de las dos salas superiores son de cañón, con saeteras tapiadas, bajo ellas. La terraza desagua por canalones volantes de piedra, representando animales rudimentariamente labrados. La ascensión a la torre se efectúa por orificios que talarán los techos, y mediante escaleras de mano. Esta viejísima construcción, resto del primitivo «Castrum de Petra», es de existencia anterior al Monasterio y viene a resultar como la piedra — valiosa para el ar-



MONASTERIO DE PIEDRA. IMAGEN DE NTRA. SRA. DE LA BLANCA, QUE SE VENERA EN EL ORATORIO



MONASTERIO DE PIEDRA

PINTURAS MURALES QUE SE CONSERVAN EN LA PORTERÍA SOBRE LA PUERTA Y CELOSÍAS DEL ORATORIO

queólogo — que forma el broche del anillo interminable de muralla de mármol y cúbic-  
cos contrafuertes que aun sirve de cerco a la  
histórica abadía. A su lado rompen hoy la  
muralla, dos modernas puertas: la que dá  
directo acceso de coches, desde la carretera a  
la plaza interior, y la particular del dueño,  
que ofrece entrada a la granja y huertas.

Pero aceptemos el paso que nos brinda el  
pétreo centinela, y hagamos un segundo des-  
canso para contemplar la puerta antigua de  
la abadía. El amplio frontispicio flanqueado  
por cuadradas torrecillas, es de toscos sillar-  
res, ostentando el adorno de tres cuerpos de  
columnas superpuestos y empotrados en la  
fachada en época posterior a su construcción.  
Mas, unas, son relativamente nuevas, con  
sencillos capiteles cilíndricos, y otras proce-  
den de antigua edificación bizantina con ca-  
piteles que hacen juego a los de las portadas  
del templo y Sala del Capítulo. El portal de  
entrada lo remata un alto relieve de la Virgen  
con San Bernardo, y escudos monacales a

ambos lados: todo ello al mismo nivel, bajo  
el alero del tejado y sobre la moldura que  
sombrea las dovelas del arco de medio punto.  
Entre este y la vieja puerta se ve otro arco de  
menor radio, obra de ladrillos. Y entre esta  
entrada y la claveteada puerta de salida al atrio  
del patio, queda un recinto, separando la  
portería del oratorio, con sorprendentes pin-  
turas murales, de rancia antigüedad, que na-  
die todavía se ha cuidado de estudiar. In-  
tactas se conservan las que, sobre la puerta y  
celosías del oratorio, cubren la pared hasta el  
techo y representan a la Virgen en el centro,  
entre los Santos monjes Bernardo y Benito;  
y en los extremos a los caballeros San Martín  
y San Jorge, dibujados ya en mayor tamaño.  
Sobre la puerta y pared de fondo comenzaron  
a descubrirse otras pinturas no menos primi-  
tivas; pero, sí, menos ricas y de distinto autor,  
que durante largos siglos han estado ocultas  
bajo espesas capas de cal. ¡Lástima es que no  
terminen de limpiarlas! En el centro, sobre la  
puerta, ví un busto del Salvador, al parecer;



a su izquierda, un ángel; y en último término parte de la escena del Descendimiento de la cruz. A la derecha, en primer término aparece el dibujo de un santo de extraño aspecto, y luego una alegoría de la muerte con desdibujado y colosal esqueleto humano — a una sola tinta, oscura — y en cintas escritas leyendas con caracteres góticos, ya ilegibles por lo borrosos. He aquí un detalle inédito que brinda tema de estudio a los peritos

Entre dos góticas celosías de mármol calado, abre puerta, en esta antesala, el antiguo oratorio, cuya capilla gótica, con retablo de estilo Renacimiento, aparece defendida por una gran reja. Antes de llegar a ella me llamaron la atención, cuatro viejos bancos, grandes muebles de complicada carpintería y dibujos embutidos. En el altar se venera la tradicional imagen de madera tallada, que según falsa creencia del vulgo, procede de la abandonada ermita de la Blanca. La bóveda del cuadrado presbiterio, es de hermosa crucería ojival; y los capiteles de las columnas empotrada en los ángulos, van historiados, con emblemas de los cuatro evangelistas. En

una moderna lápida de mármol negro, bajo un puñado de violetas, leí en el pavimento, (frente al altar), el nombre de los Muntadas, difuntos dueños de esta mansión.

Por el átrio de tres sencillos arcos de medio punto (que sustentan el peso de otros idénticos de la galería superior), se sale a la plaza del Monasterio, sombreada por seculares álamos de gigantesca elevación. Y tenemos al frente la puerta y ruínas del templo bizantino — que por su importancia describiremos luego en sección aparte —; moderno garage y cuadra, junto a la iglesia, cubriendo los viejos claustros. En el ala izquierda, vulgares edificios aprovechados para correos, telégrafos, cuartel de guardia-civil y otros servicios. Sigue, en ángulo recto, el lado oeste con el descrito oratorio, portería y palacio abacial — hoy morada de dueños y administradores de la finca —; y en el lado poniente, en fin, aparece la entrada a la clausura por dos puertas, siendo la principal de sillería, situada entre dos columnas jónicas que sostienen el balcón de balaustres, con salida moldurada y por remate un blasón cardena-



MONASTERIO DE PIEDRA

UNO DE LOS CUATRO CLAUSTROS DE LA PLANTA BAJA



MONASTERIO DE PIEDRA.  
ESCALERA MONUMENTAL



licio que se cobija bajo el saliente alero del tejado. Traspuesta dicha entrada, se encuentra el visitante en la parte más primitiva del Monasterio: el molino y su granero con escalinata de piedra y templete de arcos en el rellano superior; detrás otras oficinas; y a la derecha la salida al vergel de las grutas, río y cascadas, cosa que no interesa a este estudio. Volviendo a la izquierda, penétrase a la clausura, por el viejísimo portal interior de sencillo arco moldurado con indicio de ojiva apenas perceptible y estrechando, por ambos lados en su abertura. Sobre las antiguas puertas de madera guarnecidas de clavos, visagras y aldabones, campean en la dovela central, y en bajo-relieve, las barras de Aragón surmontadas de corona real abierta. Dos ventanales románicos — también reducidos para el acoplo de vulgares vidrieras — alumbran un corto claustro terminado por otro arco semejante. La bóveda es de cañón y todo de ennegrecidos sillaretes. Una tapiada puerta daba paso a las subterráneas bodegas que son de recia construcción, y regular cabida. Torciendo en ángulo recto, nace, de este, otro claustro igual (aunque más largo y estrecho), el cual, a guisa de oscuro corredor conduce hasta la puerta del templo. Todo esto es lo que queda de la tosca y primitiva obra del siglo XII.

Llegó el período

del arte ojival, y bajo su influjo, edificóse, junto al claustro románico, el gótico — de igual modo que, a continuación de éste, se tendió en el siglo XVII el claustro de la época del Renacimiento. — El claustro gótico, que es de bellas proporciones, cierra el cuadrado patio menor. Grandes ménsulas semi-cónicas, de sencillos follajes aun bizantinos, sirven de apoyo al arranque de las nervaduras que cruzan, sobre florones, en las techumbres de arcos apuntados. Los pilares exteriores aparecen reforzados con estribos de sillería; y tapiados los arcos recayentes al jardín, pero tragando luz por circulares claraboyas de alabastro. Hoy solo pueden recorrerse dos, de estos cuatro claustros y en ángulo recto:

el primero con puerta de salida al deslucado frente a la entrada del refectorio; y el segundo que da paso a la Sala Capitular. Los otros dos claustros, interceptados por tabiques, sirven de almacenes al fondista. Los claustros Norte y Sur, rematan en puertas de comunicación con la iglesia — también interceptadas — y en sus ángulos, tienen capillas con abusiva profusión de relieves churriguerescos.

El refectorio semeja un templo, por su desusada magnificencia. Las bóvedas de crucería gótica apoyan sus cinco pesados arcos sobre diez capiteles de variada factura. Ocupa el refectorio una planta cuadrilonga de 8 por 24 metros.



MONASTERIO DE PIEDRA  
VENTANAL EXTERIOR DEL FONDO DEL REFECTORIO



MONASTERIO DE PIEDRA

SALA CAPITULAR

Tuvo para el lector un púlpito, cuyo pedestal, barandillas y adornos eran góticos; pregunté por él, y nadie sabe su paradero, pues fué arrancado hace muchos años. El ventanal del testero o muro de fondo, es de doble arco cerrado por policromadas vidrieras y circular rosetón sobre ellas. Ya admitió la ojiva en sus arqueadas molduras, si bien los dientes de sierra que las adornan, así como los capiteles de las columnas que soportan las dos arquivoltas, son resabios románicos de las puertas del aula capitular y del templo. Frente por frente, sobre la puerta hay una claraboya circular recayente al claustro de arriba y cuya celosía es una antigua lámina de mármol calada con originales dibujos. El muro posterior, o testero del refectorio, resulta de mucho carácter, visto desde la huerta, no solo por el antedicho ventanal — exteriormente virgen de enyesados y pinturas — si que también por el templete gótico de sillares que luce por remate el muro. La puerta de entrada al refectorio, recayente al claustro ojival, lo mismo que su marco

de madera, es de delicada talla Renacimiento.

Junto al comedor aparece la cocina: cuadrada pieza de bóveda sostenida por ocho arcos, que, apoyando en esculpturados capiteles se reúnen en el centro; pero no en clave sino formando un orificio circular para dar salida al humo; mas, no bastando a veces para ello, sirvieron también de chimeneas las ventanas. Las bóvedas y paredes ennegrecidas por el humo de siete siglos, dejan ya de mostrar las bellezas de sus labores.

La puerta y dobles ventanales laterales de la Sala Capitular, recaen al mismo claustro gótico. Es una sencilla imitación de la de Poblet, de cuyo Monasterio es filial el de Piedra. El cuadrado salón de tres naves cruzadas y cuyas bóvedas apoyan en cuatro haces de columnas con finos capiteles de motivos vegetales, es una estancia de más puro estilo ojival que la antedicha entrada (afiliada al gusto románico). — Lo mismo en el portal que en los ventanales, triples arcos apuntados y en gradación descansan sobre columnas idénticas a las del templo y ventanal del re-



fectorio. Sobre el doble arco de cada ventanal vuela una estrella en el tímpano de la arquivolta. Al fondo de cada nave, frente a la entrada, perforan el muro ventanitas del propio estilo medioeval, cuyo hueco exterior cubren celosías naturales de yedra y verdes zarzas.

En el ángulo S. E. del claustro gótico, abre comunicación una puerta blasonada, con los otros claustros edificados en el siglo XVI, que son de mayores dimensiones y cierran tres lados del patio mayor. Algunos de estos vastos corredores dan acceso a más de 20 celdas, las cuales reciben luz por galerías posteriores cubiertas por arqueados soportales, en tres pisos superpuestos. Sobre los claustros antiguos y modernos de la planta baja, corresponden en el piso alto, otros tantos, obra del estilo Renacimiento; y señalando el cruce de los más largos, junto a la escalera, se eleva una airosa cúpula o

media-naranja. Todas las clausuras, tanto superiores como inferiores, reciben ténue luz

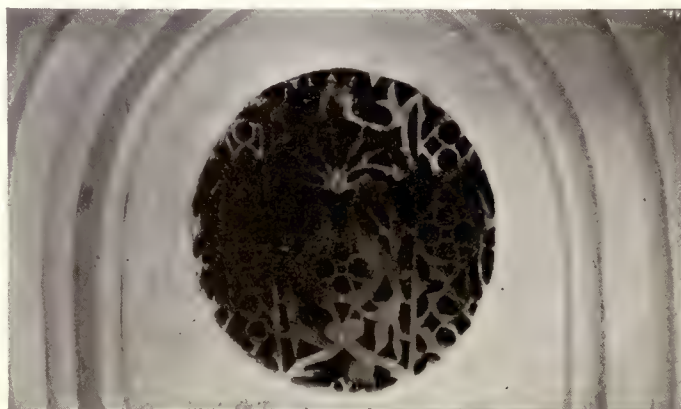
por graves modillones de alabastro, pues a ello obligan las bajas temperaturas del paraje.

El gran patio, limitado por las obras de ampliación del monasterio, alberga un jardín cobijado por gigantesco olmo centenario; y aparece abierto por levante, comunicando con la huerta mediante ancha escalinata. A mano derecha (saliendo), se ve, profanada, una capilla de orden corintio. En las extremidades de ambos cuerpos de edificio, quedan vestigios del apoyo de unas bóvedas y del arranque de unos claustros que ya no existen y que quizás cerrasen por aquel lado este deslunado.

Las plantas baja y alta de la clausura se comunican mediante una escalera monumental, cuya planta superficial mide 39 metros de longitud por 8 y medio de anchura; y 12 y medio la elevación de su techum-



MONASTERIO DE PIEDRA. TEMPLETE CON QUE REMATA EL FONDO DEL REFECTORIO



MONASTERIO DE PIEDRA. CELOSÍA RECAYENTE AL CLAUSTRO SUPERIOR Y SOBRE LA PUERTA INFERIOR DE ENTRADA AL REFECTORIO



MONASTERIO DE PIEDRA

PUERTA Y VENTANALES DE LA SALA CAPITULAR, RECAYENTES AL CLAUSTRO GÓTICO DEL MONASTERIO

bre. Sus gigantescas proporciones evocan el recuerdo de la escalera mayor del Escorial. Esta escalinata de estilo Renacimiento, es de doble arranque en opuesto sentido, apoyando sobre airosos arcos. Únense los dos tramos en el rellano central y pasando al lado opuesto se bifurca de nuevo la escalera hacia lo alto. En el rellano central, una gotera de madera policromada, parece indicarnos la desaparición de algún cuadro o crucifijo, cobijado bajo su dosel. Un gran reloj duerme olvidado en lo alto de un testero cerca de las bóvedas. Al pie de la escalera colgaba de un pilar, bajo leyendas latinas, el fúnebre aldabón, que con tres golpes pausados, anunciaba a la comunidad la agonía de cada monje. Tres ventanales cerrados por alabastros, y otro pequeño en el frontis, dan luz débil al recinto. También la recibía de un doble balcón, con central columna, recayente al claustro superior; pero se tabicó al reformar el

decorado, a principios del siglo XVIII quizás. La bóveda de esta escalinata es de cinco cuerpos, y su preciosa y complicada combinación de aristas parece haberse inspirado en la de la abadía de Westminster.

De entre los muchos departamentos del piso superior, sólo quiero recordar dos salones: los principales, a mi entender. Uno de ellos debió ser del noviciado. Es cuadrilongo, con bóvedas sostenidas por cuatro arcos apuntados a respetable altura y que arrancan sobre ménsulas blasonadas. La pared de fondo, es del mismo crucero de la iglesia, y bajo su arco estuvo colocado el órgano. Corre el piso de este amplio recinto sobre las bóvedas de la sacristía y de la sala del capítulo.

El otro salón de referencia, es de menores proporciones; pero de mayor mérito arquitectónico. Debió servir de biblioteca o archivo; y aparece cerca del refectorio. Tiene por antesala un atrio separado por tres arcos de



factorio. Sobre el doble arco de cada ventanal vuela una estrella en el tímpano de la arquivolta. Al fondo de cada nave, frente a la entrada, perforan el muro ventanitas del propio estilo medioeval, cuyo hueco exterior cubren celosías naturales de yedra y verdes zarzas.

En el ángulo S. E. del claustro gótico, abre comunicación una puerta blasonada, con los otros claustros edificados en el siglo XVI, que son de mayores dimensiones y cierran tres lados del patio mayor. Algunos de estos vastos corredores dan acceso a más de 20 celdas, las cuales reciben luz por galerías posteriores cubiertas por arqueados soportales, en tres pisos superpuestos. Sobre los claustros antiguos y modernos de la planta baja, corresponden en el piso alto, otros tantos, obra del estilo Renacimiento; y señalando el cruce de los más largos, junto a la escalera, se eleva una airosa cúpula o

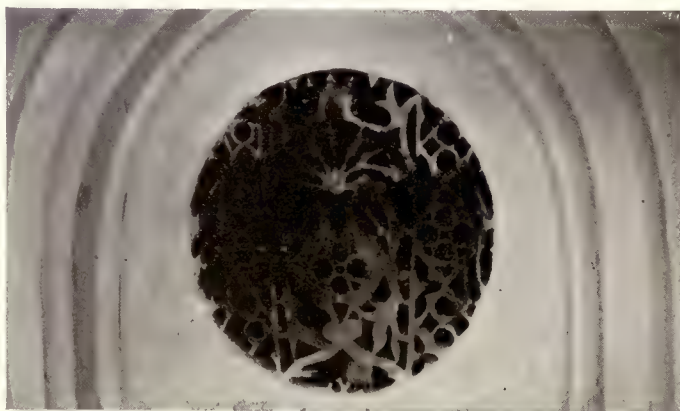
media-naranja. Todas las clausuras, tanto superiores como inferiores, reciben ténue luz por graves modillones de alabastro, pues a ello obligan las bajas temperaturas del paraje.

El gran patio, limitado por las obras de ampliación del monasterio, alberga un jardín cobijado por gigantesco olmo centenario; y aparece abierto por levante, comunicando con la huerta mediante ancha escalinata. A mano derecha (saliendo), se ve, profanada, una capilla de orden corintio. En las extremidades de ambos cuerpos de edificio, quedan vestigios del apoyo de unas bóvedas y del arranque de unos claustros que ya no existen y que quizás cerrasen por aquel lado este deslunado.

Las plantas baja y alta de la clausura se comunican mediante una escalera monumental, cuya planta superficial mide 39 metros de longitud por 8 y medio de anchura; y 12 y medio la elevación de su techum-



MONASTERIO DE PIEDRA. TEMPLETILLO CON QUE REMATA EL FONDO DEL REFECTORIO



MONASTERIO DE PIEDRA. CELOSÍA RECAYENTE AL CLAUSTRO SUPERIOR Y SOBRE LA PUERTA INFERIOR DE ENTRADA AL REFECTORIO



MONASTERIO DE PIEDRA

PUERTA Y VENTANALES DE LA SALA CAPITULAR, RECAYENTES AL CLAUSTRO GÓTICO DEL MONASTERIO

bre. Sus gigantescas proporciones evocan el recuerdo de la escalera mayor del Escorial. Esta escalinata de estilo Renacimiento, es de doble arranque en opuesto sentido, apoyando sobre airosos arcos. Únense los dos tramos en el rellano central y pasando al lado opuesto se bifurca de nuevo la escalera hacia lo alto. En el rellano central, una gotera de madera policromada, parece indicarnos la desaparición de algún cuadro o crucifijo, cobijado bajo su dosel. Un gran reloj duerme olvidado en lo alto de un testero cerca de las bóvedas. Al pie de la escalera colgaba de un pilar, bajo leyendas latinas, el fúnebre aldabón, que con tres golpes pausados, anunciaba a la comunidad la agonía de cada monje. Tres ventanales cerrados por alabastros, y otro pequeño en el frontis, dan luz débil al recinto. También la recibía de un doble balcón, con central columna, recayente al claustro superior; pero se tabicó al reformar el

decorado, a principios del siglo XVIII quizás. La bóveda de esta escalinata es de cinco cuerpos, y su preciosa y complicada combinación de aristas parece haberse inspirado en la de la abadía de Westminster.

De entre los muchos departamentos del piso superior, sólo quiero recordar dos salones: los principales, a mi entender. Uno de ellos debió ser del noviciado. Es cuadrilongo, con bóvedas sostenidas por cuatro arcos apuntados a respetable altura y que arrancan sobre ménsulas blasonadas. La pared de fondo, es del mismo crucero de la iglesia, y bajo su arco estuvo colocado el órgano. Corre el piso de este amplio recinto sobre las bóvedas de la sacristía y de la sala del capítulo.

El otro salón de referencia, es de menores proporciones; pero de mayor mérito arquitectónico. Debió servir de biblioteca o archivo; y aparece cerca del refectorio. Tiene por antesala un atrio separado por tres arcos de





MONASTERIO DE PIEDRA

GALERÍAS EXTERIORES DE LAS CELDAS

medio punto que sostienen columnas de estilo Renacimiento. La techumbre es de cúpula octógona, y en los chaflanes de sustentación existen ocho ventanas: cuatro perforadas, y otras tantas cubiertas con pinturas de Santos de la Orden. Dicha cúpula, obra acabada el año 1584, es de esmaltada crucería graciosamente entrelazada en caprichosos dibujos, con numerosos rosetones en todos los cruces y gran florón, ya roto, en el centro, — en cuyo blasón muestra sobre fondo de oro las tres emblemáticas piedras. — En el friso se lee, escrita en latín, la apocalíptica sentencia, que, dirigida al ángel de Efeso, oyó San Juan.

\* \*

El edificio más importante de este monasterio, es, precisamente el más destrozado. Me refiero al templo gótico que resulta de vastas proporciones y preciosa edificación de principios del siglo XIII; época en que el arte románico y las reminiscencias mudéjares, comenzaban a metamorfosear en la airosa ojiva

de arcos y crujiás. En estas circunstancias de transición, estando en ciernes el gusto gótico, surgió el templo de Nuestra Señora de Piedra, construido todo él de sillares, con tres naves y crucero; y abriendo al fondo de éste, sus arcos, cinco capillas: la principal con delicadísimo ábside y dos más, por banda, dando frente a las naves laterales de la iglesia. La sencilla bóveda central, hundida ya en parte, nos muestra, en vez de clave para unión de las nervaduras, un tragaluz circular que debió cubrir pequeña linterna.

La frontera, recayente a la plaza, aparece tan arruinada, como el interior del edificio. Su grueso muro, desmoronado y sin remate, muestra, como órbita vacía, el grandioso rosetón, cuyos calados de piedra y transparentes alabastros, ya se perdieron. El detalle más importante a estudiar, es la puerta románica, formada por cinco arcos en degradación, con dientes de sierra los primero y cuarto, y con finos adornitos, el inferior o del fondo. Dichos arcos, apenas apuntados en su dovela central, están apoyados sobre columnitas ci-



MONASTERIO DE PIEDRA

BÓVEDA DE LA SALA-BIBLIOTECA

límpidas, arrinconadas entre aristas con estrellas y rematadas por sencillos capiteles del mismo modelo que los de la entrada a la Sala Capitular. A ambos lados, unos pedestales formados por grupos de cinco columnas de la misma altura que las otras, y con más estrechos capiteles rameados, se utilizaron cuando la *restauración* del templo, para colocar dos antiestéticas figurotas de yeso policromadas (1) representando a Alfonso II y Jaime I, dignos de mejores efigies, por ser, como ya dije, los fundadores de esta religiosa casa, a quienes se debió el comienzo y terminación del edificio en 1195 y 1218 respectivamente (2). De la misma época innovadora,

es el escudo de yeso que adorna por remate el portal, cubriendo, de seguro, el lábaro, esculpido en pétreo bajorrelieve. Y todo el conjunto de la artística puerta, lo paliaba un gigantesco atrio o alto claustro, cuyos arranques de bóveda vemos resaltar del muro, sobre las antedichas estátuas, y cuyo arco de entrada apoyaba en los muretes de sillares conservados frente a la puerta, y cimentados en más alto plano.

Entremos. La impresión no puede ser más lastimosa. La invasión del mal gusto barroco, revocó con yeso las desnudas piedras labradas en columnas, arcos, crujías, ménsulas, capiteles, bóvedas y ventanales; y borrando la elegante traza románico-ojival, afeó con pesados adornos de cornisas y figuras, ese templo. Mas ello no fué, sin duda, bastante desgracia para el mismo. Había de consumarse su total ruina, minando sus cimientos, primero, una acequia, y destejando, después, las cubiertas, cuando tras la desamortización,

(1) Es raro que estas dos estatuas no siguiesen la suerte de sus contemporáneas, que fueron despegadas de los muros del interior del templo, para ser calcinadas y convertidas en yeso, con destino a los reparos y variaciones que en el edificio del monasterio introdujo uno de los primitivos dueños, según me dijeron allí mismo.

(2) El mismo derecho tenía, según esto, a estar representado aquí el rey D. Pedro II, pero sin duda no halló el artista medio de representarlo en la fachada.





MONASTERIO DE PIEDRA

RUINAS DE LA FACHADA DEL TEMPLO

quiso el adquirente del inmueble arrancar tejas, a fin de utilizarlas en nuevas obras, al igual que otros materiales de construcción aprovechables, que no se titubeó en arrancar. Y luego ya se encargaron las lluvias de consumar el hundimiento de las naves central y lateral del evangelio, como las cúpulas de las capillas del crucero, salvándose tan sólo de la catástrofe, el crucero con su capilla churrigueresca; el ábside y una nave lateral. Montones procedentes de las desoladas techumbres pregonan aun el abandono y desidia de no haberse limpiado los escombros del derrumbe. Más piadosa para el arte, la Naturaleza que el hombre, procura cubrirlos con las verdes gasas de espontánea vegetación.

Los arcos ojivos de las bóvedas, apoyan, en las naves, sobre truncadas columnas sin basamento, que, a guisa de ménsulas, rematan en cilíndricos capiteles, cubiertos de hojas. Los de las ventanas románicas siguen el mismo tema bizantino de los capiteles de la

puerta. Y tan sólo los de los muros exteriores del templo, escaparon al sudario de yeso. Los del interior, fueron todos lamentablemente enjabelgados, salvo contadísimas excepciones, que por suerte pude fotografiar para botón de muestra.

Sencillos arcos apuntados, dividen las naves entre sí. De la central o mayor queda el último, dando acceso a la nave del crucero si bien relleno de muro, que indudablemente se levantó con apremio para evitar un hundimiento. Este crucero remata por el lado de la epístola con el hueco del desaparecido órgano (1), el cual estuvo colocado bajo el

(1) «Tanto por sus variados registros como por la primorosa caja dorada que lo encubría», era notable, según nos dijo un anónimo monje del siglo xvii en su manuscrito «Historia de la Piedra, del Desierto de Aragón». Según L. Chornet, en su historia de este monasterio, del órgano se apropió un pueblo del campo de Cariñena, a raíz de la supresión de las comunidades religiosas; mientras cierta municipalidad se apoderaba de la sillería del coro, otra de las sillas de la sala capitular, y otros expoliadores cargaban con cuadros, ornamentos, muebles y hasta las cubas de la bodega. — ¡Qué abandono!



MONASTERIO DE PIEDRA

PUERTA DEL TEMPLO

arco ojivo del testero, sobre la puerta de la sacristía. Dándole frente, en el otro extremo de la nave, edificóse, en siglo no lejano, una capilla de cuadrada planta, cubierta por cúpula semiesférica rematada en linterna. Todo su interior, es un alarde de rabioso churriguerismo, y sus figuras, adornos, relieves y colorines, cubren, desde el arco de entrada, muros, cornisas, columnas, etc., hasta lo más alto de la bóveda.

La sacristía es una pequeña sala abovedada bajo arcos de medio punto, y cuya pequeñez contrasta con la magnificencia del templo. En la pared lateral, dando frente al crucero, y bajo arcos de baja elevación, hubo de fijo, sepulcros con ya profanados enterramientos. En el fondo de este departamento, bajo pequeña ventana recayente al campo, queda un lavabo de buenos mármoles, lastimosamente destrozado.

Bajo el cuarto arco que separa la nave lateral cubierta, de la central (que tuvo más altas bóvedas) y sobre las adosadas paredes

de, al parecer, confesonarios, se conservan pinturas al fresco, más curiosas que meritorias, con monjes y simbolismos, bajo leyendas latinas (1).

El ábside es encantador; lo mejor de este vasto templo. Consta de cinco caras poligonales, con estriados ventanales románicos con celosías o adornos mudéjares en el fondo; y un circular rosetón (tapiado) de filigranada moldura, en lo alto del testero de fondo. Los arcos o costillares que se reúnen sobre rosetón, en la clave, son de traza muy esbelta, y apoyan en airoas columnas de los ángulos. Escapó este ábside, del funesto revoque, hace un siglo, porque lo defendía y ocultaba un retablo de grandiosas proporciones. Esta obra de arte, que sospecho fuera del renacimiento, emigró a ignorados paradero y dueño, y sólo dejó aquí, como testimonio mudo de su existencia, la mesa del altar, que es una gran

(1) «*Daemonia cum puerum liberat etc. e cuom ferocitate oratione fistit*». «*Et abstulit muscas a populo eius et non superfuit ne una quidem*», y otras varias, por este estilo.





MONASTERIO DE PIEDRA

DETALLE DEL ÁNGULO INTERIOR DE LA NAVE CENTRAL DEL TEMPLO

losa de piedra, sostenida por cuatro bajas columnas de desiguales capiteles.

Por su forma poco vulgar son de admirar los variados ventanales de este templo, que bien merecían ser limpiados de los revoques que los afean.

Antes de salir de este recinto queda aun algo por registrar. En el piso del presbiterio, un orificio irregular despertó mi curiosidad; y con el auxilio de una escalera de mano descendí al fondo oscuro de una gran cripta. A la luz de unas cerillas pude verme en un panteón subterráneo de forma casi circular y aplanada bóveda. La escalera de entrada aparece cegada de escombros hasta los peldaños inferiores. En cuatro filas, superpuestos, los nichos de doble fondo y forma alargada rodean la estancia, ocupados todos, por cadáveres, y apareciendo perforados los tabiques que los sepultaban; así es que se produce una visión macabra. El nombre de los virtuosos monjes ahí enterrados, desaparece para siem-

pre bajo un número; y perdido el archivo y los anales del monasterio, sólo Dios sabe de quienes son tantos esqueletos.

Al ganar la puerta de salida, las bambalinas de yedra y zarzas que cuelgan por las rasgadas bóvedas de unas capillas, mecidas por el viento, parecen despedir cariñosamente al visitante.

Por la puerta que, sombreada de olmedas, da entrada — por junto al templo — a la huerta, desde un ángulo de la plaza, pude salir a estudiar la parte exterior del ábside y capillas del crucero, así como la torre-campanario, que a su lado se eleva. El primero, aunque aparece algo rebajado, por la superior altura del plano de observación, es muy digno de atención por su perfecta traza poligonal, bella proporción y lindos ventanales románicos o bizantinos. En cuanto a la torre-campanario, he de confesar que su caprichosa arquitectura, desdice bastante del general estilo arquitectónico de estas obras.



MONASTERIO DE PIEDRA. CAPITEL Y COLUMNAS QUE SOSTIENEN LAS ARCHIVOLTAS DEL PORTAL DEL TEMPLO

Su base de sustentación es cuadrada, de piedras sillares, y edificada sobre los gruesos muros cruzados. La forma cuadrada apoya a regular altura sobre las cuatro pechinas que cubren los ángulos de los muros, formadas por cuatro arquitos, sencillos en degradación. En salvando la altura de los tejados se acabó el sillar y comenzó el ladrillo, de época posterior, construyendo dos salas superpuestas en dicha torre, hoy sin campanas en los estriados ventanales de las cuatro caras. Empotradas en las aristas de los ángulos véanse redondas columnas; y sobre sus chapiteles corren cornisas por remate de ambos pisos.

La avidez de los primeros poseedores de esta gran finca, cebada en el templo y otras edificaciones, se detuvo en la segunda mitad del pasado siglo XIX cuando ya habían desaparecido muchas y valiosas riquezas arqueológicas del monasterio. Pero no todas se perdieron en absoluto, pues el Sr. Munñadas en 1852 transfirió a la real Academia de la Historia la propiedad de un precioso mue-

ble relicario cuatrocentista, del cual José M.<sup>a</sup> Quadrado, Valentín Carderera, Amador de los Ríos y otros entendidos publicistas han ponderado su extraordinario mérito, en nimias descripciones. Y a ellas remito a mis curiosos lectores a fin de no ocupar espacio con repeticiones de lo ya publicado.

\* \*

Terminaré esta desaliñada reseña con ligeras notas acerca de la heráldica del monasterio.

Casi todos sus blasones aparecen sobre puertas, y algunos en claves y ménsulas. Entre otros varios escudos ya ocultos, borrados o desaparecidos, tomé nota de los siguientes.

En primer lugar, los tres de la torre del homenaje, que si bien no son modernos, ni mucho menos, sin embargo distan mucho de la época de construcción del monumento. Los dos laterales, con idénticos motivos or-





MONASTERIO DE PIEDRA

BLASONES SOBRE LA PUERTA DE LA TORRE DEL HOMENAJE

anidar, millares de golondrinas: — golondrinas que alegran los sombríos claustros, y poetizan las solitarias celdas. — La naturaleza, por mano del Supremo Hacedor, ríndele vasallaje, vistiendo, frente al cenobio, sus mejores galas, para ofrendarle un marco encantador. Selvas y bosques; vergeles y florestas; grutas, cascadas, lagos y torrentes; cuanto de más bello y caprichoso pueda forjar el numen del artista, hállese en Piedra sirviendo de adecuado complemento a las artísticas ruinas. — A la entrada de la majestuosa gruta, que tan lindamente describió

Víctor Balaguer, pulsaron sus poéticas lirás Nuñez de Arce, Ramón Campoamor y Calasanz Rabaza. Al son de la canción eterna de la sin igual catarata, el gran Gayarre dedicó al secular cenobio las mejores notas de su privilegiada voz, a la luz de la luna y sentado en los peldaños de la cruz terminal. Y el rumor de veinte cascadas, con el eco de los precipicios parece que hagan perdurar eternamente las postreras notas de un grandioso himno al Monasterio de Piedra...

CARLOS SARTHOU CARRERES

## RESEÑA HISTÓRICA DEL MONASTERIO DE PIEDRA

EL primitivo asiento de la comunidad cisterciense, no estuvo en el actual edificio surgido por regia munificencia, sobre el solar

fundar la casa que solicitaron Alfonso II y doña Sancha, escogieron por residencia el lugar de Piedra Vieja, donde pobre morada



MONASTERIO DE PIEDRA

TORRE DEL HOMENAJE

del viejo castro de Piedra. No. Los trece monjes que Pedro de Massanet, abad de Poblet, mandó a Aragón, en Mayo de 1814 para

les albergó más de cuatro lustros. Ningún vestigio queda de aquella casa de oración, ya que el tiempo barrió hasta los cimientos. Sólo





MONASTERIO DE PIEDRA

ANTIGUO ESCUDO DE ARAGÓN SOBRE LA PUERTA DEL TEMPLO

pregona su histórica existencia una ermita, que en el mismo sitio se asoma al precipicio del río, reflejando su blancura de paloma en el profundo lago del Espejo. Esta capilla de Nuestra Señora de la Blanca o de los Argálides, es de planta cuadrada, que mide nueve metros y medio por lado. De sus dos puertas fronterizas, una aparece tapiada y otra abre sus hojas de madera claveteada, mostrando al devoto peregrino lo que fué santuario convertido en asqueroso establo. Junto al aposento del ermitaño y la cocina-sacristía, está el cuadrado recinto de la capilla rematada en cúpula semiesférica. Tuvo apoyado en la pared de fondo, un precioso retablo gótico sobre cuya desaparición (ocurrida hará sobre un cuarto de siglo), nadie supo darme razón. Por ser joya de arte ya perdida, dedico aquí una nota a su recuerdo. Más que por su perfección — sólo mediana — era valioso re-

tablo por su antigüedad y originales composiciones pictóricas. La tabla central, según testimonio de quienes la estudiaron, representaba a la Virgen ofreciendo una flor a San Bernardo y al Niño Dios con un pajarito en la mano. Coro de ángeles con pájaros y flores completaban el poético cuadro. La espina triangular con que remataba el retablo, tenía pintado el Juicio final, y en la predela, tendidos, a los Santos Benito y Bernardo, con arábicas inscripciones sobre las orlas de sus hábitos. En las tablas laterales aparecían pintadas las escenas del Descendimiento de la Cruz, la Resurrección, la Ascensión, la Venida del Espíritu Santo, la Anunciación, la Adoración de los Reyes, la Purificación de Nuestra Señora y la Muerte de la Virgen, resultando original este último cuadro por la extraordinaria composición de los personajes. En la reforma efectuada en este ermitorio el

MONASTERIO DE PIEDRA  
VENTANAL DE LA SALA CAPITULAR, RECAYENTE AL CLAUSTRO







MONASTERIO DE PIEDRA. ESCUDOS  
QUE DECORAN LA PUERTA PRINCIPAL



MONASTERIO DE PIEDRA  
FRONTISPICIO



año 1755, léese en el friso de la cúpula, que «siendo abad Inocencio Pérez, se hizo esta obra a honra de María Santísima y Santos Benito y Bernardo»—y «para lujoso albergue de ganados», añade hoy la experiencia.

Del célebre monasterio de Poblet (estudiado ya en el fascículo 10 del tomo IV de *MUSEVM*) —salieron, en Mayo de 1194, trece monjes cistercienses para fundar un nuevo monasterio de su orden, en tierras de Aragón, solicitado por don Alfonso II y su piadosa consorte doña Sancha. Dirigiales, como futuro Abad, uno de dichos religiosos que lo había sido del monasterio de Clairvaux y discípulo de San Bernardo. Se llamaba *Gaufridus*, según el académico don Vicente La Fuente (1), con más certeza que el señor Finestres, que supone fué Gaufrido de Rocaberti, y miembro de la ilustre familia de los vizcondes de este nombre.

El 19 de los antedichos mes y año llegaron los trece cenobitas a la pobre aldea de Cilleruelos, no muy lejana de Teruel, y allí y en Peralejos, estuvieron detenidos, se ignora por qué causa,

(1) «Abaciología del Real Monasterio de Nuestra Señora de Piedra» que forma parte del tomo 5o de su «España Sagrada».

hasta mediado el mes de Noviembre en que partieron para llegar el día 20 a Piedra Vieja; cuyo castillo, asegura Víctor Balaguer, lo tenía donado Alfonso II de Aragón al mo-

nasterio de Poblet en 1186, con todos sus términos y aldea de Tiestos, al objeto de fundar allí un monasterio del Císter. Esta donación fué ratificada y aun ampliada, en 1195 por don Alfonso, al Abad Gaufrido y al nuevo monasterio, incluyendo en el documento que la formalizó, además del Castillo llamado de Piedra y los términos a él contiguos, los lugares de Cilleruelos, Tiestos y villar de Sanz, el molino de Alfambra..... «con facultad de apenar a los que caçasen e pescasen e ficiessen daño a los monjes, e tambien fizo franco este monasterio de lerdá, peage usático y otros derechos reales..... e concedió a los monjes el derecho de exigir 20 sueldos a los que pescasen en los Argálides erios del monasterio»..... &. Y es lógico suponer, que el

casto rey daría fuertes sumas a los frailes para la edificación de su monasterio, como su católico hijo y su nieto el conquistador: los tres protectores de la naciente fundación; las tres piedras fundamentales que simboliza quizás, el escudo de la célebre Abadía.



MONASTERIO DE PIEDRA. VENTANAL CON CELOSÍA  
MUDÉJAR EN EL INTERIOR DE LA NAVE LATERAL  
HUNDIDA DE LA IGLESIA

Mas de cuatro lustros permaneció la Comunidad en el modesto monasterio edificado en Piedra Vieja. Mientras, se iba edificando lentamente y de nueva planta un grandioso edificio en el altozano que domina el verjel encantador que remeda el paraíso terrenal, amenizado por la canción incesante de la Naturaleza con sus maravillosos saltos del agua. Estas obras, que comenzó el primer Abad don Gaufrido en 1195, las terminó en 1218 el tercer Abad don Ximeno Martínez, durante el reinado del tercer protector don Jaime I de Aragón, a quien estaba reservada la gloria de solemnizar la inauguración del glorioso monasterio de Piedra.

Cuentan las crónicas, que el acto del traslado procesional del viejo al nuevo monasterio e iglesia, revistió inusitada brillantez. Asistieron además del cisterciense Obispo de Segorbe-Albarracín, D. Domingo Ruiz de Azagra, dos Arzobispos en representación del Rey; don Aspárgo de la Barca y don Sancho de Ahones, prelados de Tarragona y de Zaragoza, respectivamente. Con tan fausto motivo se congregaron en Piedra gran número de nobles personajes, e inmensa concurrencia de fieles de los pueblos circunvecinos.

A la protección de reyes, papas y magnates, sumó la suya el poderoso prelado Azagra que había recibido la cogulla de manos de Gaufrido, el antedicho primer Abad de

Piedra. Después fué consejero del Rey don Jaime a quien siguió en sus bélicas excursiones y conquistas; y del monarca consiguió señaladas mercedes y privilegios para la Comunidad, en cuyo seno quiso descansar, siendo enterrado, este prelado, en la sala capitular de Piedra junto al sepulcro de Gaufrido.

Era de gran prosperidad se sucedió al afortunado monasterio, debida, aparte de sus propios méritos, a los grandes privilegios concedidos al mismo, cuyo relato, a trueque de no ser inédito, por su interés repetiremos aquí, en resumen, para no dejar incompleto este tema histórico.

Si espléndido estuvo con este monasterio su real fundador, no lo fué menos su hijo y sucesor don

Pedro II el Católico. Él fué, quien consiguió del noble Juan de Malavella la formal renuncia a cuantos derechos le quedasen sobre el castillo de Piedra, aun cuando para ello tuviese que darle el disfrute vitalicio de la heredad de Alachón con todos sus términos.



MONASTERIO DE PIEDRA.  
CELOSÍA MUDÉJAR EN EL INTERIOR DEL ÁBSIDE  
GÓTICO DEL TEMPLO



De este modo aseguró para siempre la tranquilidad de la Comunidad de Piedra contra posibles litigios. En 1200, el mismo rey don Pedro, transmitió al Capítulo todos sus derechos que tenía en Calatayud sobre una caldera de tinte, con prohibición de que pudiese haber otra en todo su término (1). Once años después formalizó otra real donación de «toda la villa de Villafeliche con sus términos y pertenencias, yermos y poblados, con las tierras cultas e incultas, con los hombres y mujeres, cristianos y sarracenos, que habitaban allí, con las selvas y árboles de cualquier género, con los prados yerbas y pastos, agua, ríos y fuentes, pesca, molinos y hornos». En el mismo año asignó el rey, al monasterio, mil sueldos de renta anual sobre las tiendas y oficinas de Calatayud.

En 1219 el Abad y Capítulo de Piedra permutaron con el joven monarca Jaime I, la antedicha villa de Villafeliche, con reserva de un molino por las tierras de Calatayud, más una viña de Daroca y las salinas de Avanto y Monterde. El rey Conquistador fué concediéndoles muchas mercedes, que no hemos de detallar aquí, en aras a la brevedad; pero sí haremos cons-

tar la importancia de algunas de ellas, como por ejemplo, la de que los monjes de Piedra pudieran autorizar en testamento cual si fuesen escribanos públicos.

El señor de Alfabit cedió al monasterio el coto redondo de Carenas; los señores de Molina, su castillo de los judíos, unas casas y varias haciendas; Blas Pérez (o Petriz), le cedió parte de los bienes que poseía en Burbáguena, más la cuarta parte del portazgo de Valencia que se cogía en Daroca; Pedro Muñoz, les traspasó el dominio de la granja de Zaragoza (sita entre Munebrega y Olbes); y en fin, don Fernando de Castilla les otorgó importantes franquicias en su reino.

A más y mejor rivalizaban los monarcas en favorecer al afortunado monasterio; y al señorío de Cilleruelos, Tiestos, Alfambra, Sanz, Villafeliche, Valdenogueras, Ortiz, Zaragoza y otros, sumaban la jurisdicción absoluta sobre varios lugares con facultad de poblarlos. Al son de timbales y clarines

pregonaban sus privilegios. Linajudas damas y ricos señores legaban cuantiosos bienes a esta Abadía. Los señores de Molina y Abarracín, hacíanla depositaria de sus pergaminos y concordias habidas con los monarcas de Castilla y de Aragón. Los Arizas y Molinas adquirieron con esplendidez su derecho de sepultura en el templo monacal. Tenía derecho a mandar a las justicias de los pue-



MONASTERIO DE PIEDRA.  
UNO DE LOS CAPITALES DEL INTERIOR DEL TEMPLO  
QUE ESCAPÓ AL ENJALBEGADO DE YESO

(1) «Dono et in perpetuum cede Domino Deo et Mariae de Petra..... illa meam caldariam tinturiae de Calataiut.»

A este privilegio se sucedió otro en 1210 para poder vender, empeñar o permutar las granjas de Perales, y Villar de Sanz, donadas por el egregio fundador.

blos, que enarbolasen el pendón real sobre sus fincas amenazadas de daño, pues contaban con la regia salvaguardia. Y el Abad con su blanca cogulla y dorado pectoral, tomaba asiento en las Asambleas legislativas, ocupando un buen lugar entre el brazo eclesiástico.

Pedro IV el Ceremonioso, en 1335, como consecuencia de las diferencias habidas entre los frailes de Piedra y los vecinos de pueblos comarcanos, recibió bajo su protección a este monasterio, su familia, vasallos, granjas, bienes, etc., mandando que ninguno les injuriase ni hiciese daño o agravio contra justicia y contra fuero. Y que el gobernador y ministros reales guardasen e hiciesen guardar su real protección so pena de la real indignación y de

mil maravedís en oro. Y se publicó esta «protección» en Zaragoza por medio de pregon público. Y de este privilegio hubieron de usar contra los vecinos de Llumes, Nuévalos y Monterde. Corría el año 1344 cuando el mismo Pedro IV mandó expedir real carta a Pedro Jordán de Urries, justicia de Calatayud, para que defendiese al monasterio de las injurias, ofensas y molestias que se les

hacían y causaban; y que su defensa fuese tal, que no obligase al monasterio a acudir de nuevo al Rey en sus querellas. También en 1360 escribió el monarca a don Juan Martínez de Luna para que acompañado del Justicia de Calatayud fuese al lugar de Nuévalos

e hiciese información de agravios y se pagasen daños y penas en que hubiesen incurrido algunos vecinos poco afectos al monasterio. Pero seguramente que no se pudieron atajar ciertas rivalidades y malquerencias. También en Calatayud más de una vez el Capítulo de Piedra hubo de apelar a la autoridad real para mantener la fuerza de sus privilegios. Dueños allí los monjes, de la Alcaicería (o sean las tiendas todas del mercado de la ciudad), con

real prohibición de vender géneros nadie fuera de él, bajo pena de 500 maravedís, pretendieron algunos judíos eludir el regio privilegio; pero sufrieron las consecuencias de su atrevido empeño. Entre otros documentos que lo demuestran, consérvase una sentencia del año 1337, según la cual, a instancias del procurador del monasterio padre Fray Domingo Lechón, se hizo embargo y



MONASTERIO DE PIEDRA

ENTRADA AL CLAUSTRO



ejecución de bienes a cuatro judíos traperos de Calatayud por 500 maravedís de oro, en pena de haber tenido tienda y venta de paños fuera del recinto de la Alcaicería.

Multiplicadas las ventas y riquezas de la Comunidad y, rebosante de dinero su bolsa, acudió más de una vez a aliviar la apurada situación de los monarcas, y ofrecía espléndido alojamiento a cuantos iban al cenobio, lo mismo al pobre peregrino que demandaba hospitalidad que al opulento magnate que acudía a gozar de bienestar y a admirar las espléndidas e imponderables galas naturales del paisaje encantador. A esas esplendideces monacales hubo de poner valla el propio Pedro IV en 1350, año de gran esterilidad y escasez, en que expidió un privilegio mandando al Abad y Convento que, mientras duren la esterilidad y penuria, dejen de hacer gasto alguno con nobles, caballeros y otras personas que acudiesen por causa de visita o de recreo; so pena de incurrir en la real indignación.

No obstante ser el monasterio «Real Casa de Piedra», sus abades no los nombraba el monarca como en Veruela y en Fitero, sino la misma comunidad por medio de sufragio, según democrática tradición. A cada nuevo Abad venían a cumplimentarle dos síndicos del municipio de Calatayud, con ministros, timbales y clarines, según antiquísima costumbre.

Tampoco dependía esta abadía y comunidad de la mitra de Tarazona, en cuya diócesis aparece enclavado; sino directamente de la Santa Sede por medio de sus abades mitrados especialmente desde que Inocencio IX, en 1327, dispuso que los monasterios cistercienses sólo pudiesen ser visitados por abades y monjes idóneos de la propia Orden.

Consecuencia de ello fué el lamentable suceso ocurrido el día en que el Rector de Fuente de Xalón doctor don Domingo Lope de Melero, como comisario del Arzobispo de Zaragoza llegó al monasterio para girar una visita, siendo detenido en la puerta por orden del Abad. Le fueron presentadas las bulas pontificias, y como apesar de ellas insistiese en entrar, dicho Abad mandó cerrar la puerta dejando fuera al Comisario, que hubo de retirarse desairado.

De cada nuevo monarca, conseguía el monasterio la confirmación y ratificación de los privilegios y donaciones

otorgados por sus antecesores; y en Daroca confirmó Jaime II donación de Alfonso el Casto, *verbo ad verbum*; y Pedro IV en 1352; y Alfonso V en 1432, etc.

A la liberalidad de los reyes, no fué en zaga la protección de los pontífices, comenzando por Inocencio III, dirigida al segundo abad Don Arnaldo, en 1201, confirmando la posesión de todos los bienes del monasterio en sus propios términos, granjas, lugares, etc. Dicha bula declara: 1.º Que toma bajo su



MONASTERIO DE PIEDRA. EXTERIOR DE UN VENTANAL ROMÁNICO EN EL ÁBSIDE DEL TEMPLO

protección al monasterio: 2.º Que exhime a los monjes del pago de décimas; 3.º Prohíbe que persona alguna detenga a los monjes de Piedra sin licencia del Abad; 4.º Prohíbe enajenar bienes de la Comunidad sin consentimiento del Capítulo, so pena de nulidad; y 5.º dispone que si el Diocesano no quisiese bendecir al Abad y «hacer otras cosas de las que tocan a su oficio» pueda valerse de cualquier otro obispo. — El mismo Inocencio III, en otra bula de 1212, confirmó la posesión de las haciendas de Daroca, Cimballa, Sorned, Cocos, Villarroya, casas, viñas, tinte de Calatayud, y villa de Villafeliche; y dispuso, además, que si hubiese entredicho general en toda la tierra, pudiese celebrar los divinos oficios en el monasterio, como no fuese en presencia de los nombrados censurados.

Bonifacio VIII se inspiró en ésta, para expedir otra bula en la que dispuso que, «en caso de entredicho, digan la misa y celebren los oficios divinos *sumisa voce, clausis jannis, non pulsatis campanis*».

Pío II desligó a los Abades de la obligación de rendir cuentas a los bolseros, o cilleros (administradores), de las expensas por ellos hechas durante sus viajes.

Bonifacio VIII dispuso que «si algún obispo celebrase misa solemne y los fieles ofreciesen algunos dones, quédense para el monasterio y no se los lleve el obispo».

Pío II confirmando un privilegio dado

por Inocencio IV facultó a los monjes cistercienses para suceder a sus padres como si viviesen en el siglo.

Y ¿a qué seguir? Baste afirmar que este monasterio protegido por tiaras y coronas, y mimado por la fortuna, fué uno de los más pujantes de los tiempos medioevales.

\* \*

Nidal de ilustres varones, fué el monasterio de Piedra. El abaciologio que publicó Finestres y que rectificó y completó La fuente son prueba de ello, en el escarceo que sobre él mismo hicieron L. Jorned y V. Balaguer, a quienes seguimos en este conciso bosquejo histórico.

El ya citado don Domingo Ruiz de Azagra, había recibido la cogulla de manos del primer abad de Piedra don Gaudrigo; y por sus virtudes, sabiduría e influencia, llegó a ocupar la silla episcopal de Segorbe-Albarracín. Por su valor siguió al rey don Jaime I en sus levantinas conquistas del reino valenciano, especialmente en su la-



MONASTERIO DE PIEDRA.  
INTERIOR DEL ÁBSIDE GÓTICO DEL TEMPLO

borioso sitio de Burriana, con cuya toma consiguió el ejército cristiano, la llave de un nuevo reino. Presidió Fr. Azagra el traslado del monasterio de Piedra Vieja a Piedra Nueva, como ya dijimos, y mandó, en fin, que sus restos mortales fuesen enterrados en la sala capitular junto a los de su querido maestro el abad fundador. Otro Obispo de Albarracín fué también monje de este monasterio; nos referimos a don Pedro Garcés



de Marsilla, enterrado por su mandato en la iglesia monacal.

No menos célebre, sin ser mitrado, fué el Padre Martín de Vargas, natural de Jerez de la Frontera, estudioso Doctor en ambos Derechos y modelo de observancia, penitencia y vocación. Vistió el hábito en 1420, de manos del abad Fr. Miguel de Urrea, quien le había sometido previamente a rigurosas pruebas. Atajando la corruptela introducida en los monasterios de Castilla, León y Galicia, de nombrar abades comanditarios que, sin residir en sus respectivas abadías, percibían pingües rentas, fué a Roma en 1425 para tratar con Martín V, que cautivado por las prendas personales de Fr. Vargas, no solamente le otorgó su bula de 14 Octubre de dicho año, autorizándole para fundar dos ermitorios: en Castilla y León, en los que había de observarse con rigor la regla de San Benito según la reforma de dicho Padre Vargas, sino que, además, el Pontífice le nombró su predicador y confesor. Regresado a Piedra, dió cuenta al abad Urrea del éxito de su viaje a la capital del orbe católico; y con su venia, con diez monjes salió de este monasterio, camino de Castilla para cimentar en Toledo el monasterio de Montesión, en Febrero de 1427. La nueva comunidad sólo se había de alimentar de pan y hierbas del campo; y la observancia monacal no podía ser más estrecha, ni más rigurosa la disciplina del nuevo claustro. Juan II encomen-

dó al Padre Vargas la reforma del monasterio de Valbuena, el cual agregó más tarde, con otros, a su nueva reforma. Fatigas y disgustos le produjo su apostolado, que le llevaron al sepulcro, siendo enterrado en Montesión.

Otro ilustre fraile, fué don Fernando de Aragón, nieto del rey Fernando el Católico. Comendador mayor de Alcañiz y Coadjutor para el Maestrazgo de Montesa, renunció a todas las grandezas halladas en su cuña, y vino a buscar un modesto retiro en el monasterio de Nuestra Señora de Piedra, donde vistió el hábito Bernardo, a los 24 años de edad en Octubre de 1522. Antes de ello, distribuyó todas sus joyas, armas y caballos entre sus pajes y escuderos, e invirtió sus caudales para cancelar las deudas del monasterio y edificar en él, una hermosa enfermería (que ya no existe), más la mitad del claustro del dormitorio de los monjes. Después de trece años de residencia en Piedra, salió de su amado cenobio para ir a ocupar la silla abacial de Veruela. Ultimamente fué arzobispo de Zaragoza desde 1539 hasta 1575 en que acaeció su muerte. La obra de reforma comenzada por el Padre Vargas, la continuaron otros virtuosos monjes. Entre éstos, descollaron muchos por sus virtudes o por su sabiduría, cuando no por ambos méritos a la par. Pero no hemos de hacer pesada relación, desflorando los respetables nombres del abaciología que comenzó en 1195 con Gaufrido, y termina en 1835 con el Padre Melendo.



MONASTERIO DE PIEDRA.  
CRUZ DE GAYARRE



PALACIO DE BELLAS ARTES

UNA DE LAS SALAS DE LA EXPOSICIÓN

## EXPOSICIÓN DE ARTE

BARCELONA - 1918

**A** PLAZADAS las manifestaciones artísticas que periódicamente se celebraban en Barcelona, las cuales, cuando de súbito se desencadenó la guerra, no hubo ánimo bastante para reanudarlas inmediatamente -, vino sin embargo un día en que sintióse el deseo de que cesara la suspensión momentánea de ellas, y de nuevo se prosiguieran en favor de la vida artística de la ciudad.

Así decidido, empezóse a organizar la Exposición de Arte, operando un cambio importante en el Reglamento que estuvo en vigor en las anteriores, por el cual otorgábase una intervención más directa a las entidades artísticas. No es cosa aquí de tratar de esto, porque la realidad es siempre la que se encarga de señalar las ventajas e inconvenientes de las decisiones mejor intencionadas, y es la misma realidad la que impone las rectificaciones, a veces de pormenor, pero que cabe que sean decisivas por lo beneficiosas. La vida es una rectificación continua.

Las exposiciones de arte fueron siempre, o debieron ser siempre, algo más que una ocasión de mostrar las obras suyas corrientes los pintores y escultores, porque esto es lo que habitualmente vemos en las de índole particular que con tanta abundancia se efectúan en Barcelona: las exposiciones suscitan el interés público cuando los interesados realizan un esfuerzo, cuando la emulación les alienta para competir, en noble lid, con sus compañeros; cuando cada cual pretende superarse a sí mismo, cuando los visitantes reciben la sorpresa de que sus autores predilectos les despiertan más admiración que de costumbre.

Entre nosotros, además, hubo, otras veces, el ver reunidas en el Palacio de Bellas Artes producciones de distintos centros artísticos europeos, lo que en la Exposición de Arte a que nos referimos era difícil, aunque la corriente de los organizadores hubiera ido por ahí, porque los países que combatían, hartos





INTERIOR

MARTÍ GARCÉS

quehacer tenían con su gigantesca lucha; y los neutrales, hartos habían de pensar, para ir venciendo cuantas dificultades les acarrea su actitud. Merced a la concurrencia de obras extranjeras, pudieron estudiarse artistas que de otra suerte muchos conocerían solamente por fotografías o en grabado. Y eso, ventajoso para los que aquí cultivan el arte, y aún no cuentan con medios para viajar, tenía para los aficionados—que es de quienes depende el

éxito de concurrencia en una exposición—innegable atractivo, por lo que directamente les familiarizaba con manifestaciones del arte universal.

Las circunstancias porque se atravesaba, y, a más, algo del afán de querer limitar el número de expositores de otras partes, contribuyó, sin duda, a que la exposición estuviera en gran parte beneficiada por los artistas de la localidad, lo cual, si revestía el



RETRATO, POR F. AL-  
VAREZ DE SOTOMAYOR



interés de ver agrupadas las obras de los socios de cada agrupación, en cambio, aun con haber invitados — y firmas conocidas, del resto de España —, para el público acostumbrado a encontrar en las salas del Palacio de Bellas Artes, con el arte nacional, producciones del extranjero, se echaba de menos este para completar la impresión que en ocasiones anteriores sacó de sus visitas por aquellas mismas salas.

Por las reproducciones que damos podrá juzgarse, claro que en parte, de la calidad de las obras expuestas, y si no de todas, porque esto es imposible, cabrá formar concepto de los artistas que estuvieron representados. Enumerar estos, y extenderse en consideraciones sobre aquella, no entra en nuestro propósito, entre otras razones porque en la presente ocasión sacrificamos gustosos la extensión del texto, a poder insertar mayor número de grabados, para que así sean estos los que hablen directamente a los ojos de quien pase la mirada por el presente fascículo.

Quizá ni estas líneas debieran acompañarlos; quizá cuando se tratara de obras del día, sobre las cuales los autores tienen, como

es consiguiente, puestas sus esperanzas, lo mejor fuera reproducirlas sin comentarios, dejar que el tiempo se encargara de levantarlas sobre el pavés o de relegarlas al olvido. De esta suerte, no ocasionaríase el más pequeño resquemor; de esta manera no se vería el menor asomo de contrariar a nadie. Claro que esto poseería el inconveniente, para los mismos artistas, de que su obra correría el riesgo de que no fuera considerada por su valor

substantivo, sino por cualquier particularidad de las que ningún o muy escaso mérito intrínseco poseen. El público quiere conocer con las obras, el juicio ajeno sobre ellas, es verdad; pero esta exigencia holgaría si estuviese capacitado para formar criterio sobre las creaciones artísticas. Y a esto debiera irse. Labor no floja sería esa de ir educándole para la percepción de la belleza o lunares en cualquier manifestación de arte; pero si alcanzárase



GITANILLA

ISIDRO NONELL

que la inmensa mayoría juzgase por cuenta propia, entonces, ya se vería como erigida en juez fuera en sus fallos más categórica, menos suave de lo que lo son frecuentemente quienes emiten ahora su parecer y llaman la aten-



RETRATO, POR  
JULIO HERNÁNDEZ





SANTUARIO

ANTONIO FARRÉ

ción sobre las cosas de arte a la gente, para que no se distraiga de atenderle, reclamada por tantos y tantos elementos como en la vida se disputan halagarla y escitar su vanidad.

Por lo demás, el juicio acerca de las pinturas y esculturas de una exposición ya clausurada, no cabe que despierten el interés de nadie; amén de que, habiendo pasado algunas obras a ser de propiedad particular, fuera mal juzgarlos públicamente.

\* \*

Cuando la paz sea definitivamente un hecho, así que las gentes sostiéganse por entero, y las cosas del espíritu recobren sus fueros en el palenque universal, será cosa de ver qué criterio será el que venga a prevalecer en el mundo con respecto a las exposiciones de arte. Considerábase axiomático que

el arte no tiene patria, que para él no existían fronteras, que el artista debía encontrar en todas partes, con tal de serlo, por razón de haber nacido con ese don, brazos abiertos para acogerle cordialmente, sin que se le sugetara a interrogatorio alguno para averiguar el país de su naturaleza. ¿Persistirá eso? Hasta que se desvanezca el ambiente que envenenó la contienda a que asistimos, difícil ha de ser que nuevamente todos los artistas se miren como hermanos; pero vendrá más o menos pronto el momento en que otra vez hayan de considerarse como pertenecientes a la misma legión que lucha por el ideal.

Puede que sea precisamente en el terreno del arte donde antes que en otro paraje se llegue a establecer la convivencia que antes reinó. Y cuando esto llegue, si esa renovación de que tanto se habla, en efecto viene, esperemos a ver qué nos traerá respecto a las



DESPUÉS DEL BAÑO, por JOAQUÍN SOROLLA





IGLESIA DE MONMELÓ

MAGÍN OLIVER

exposiciones de arte; qué criterio presidirá a la celebración de estas; qué puntos de mira se tendrán en cuenta al organizarlas.

Entretanto, nosotros, sobre la experiencia recogida, tengamos únicamente el propósito de que de cada vez más las exposiciones que costea el Ayuntamiento de Barcelona ensanchen su esfera de acción, lo cual, si para la ciudad será provechoso, a los artistas no escasos beneficios habrá de reportarles. Cuanto más se las dignifiquen, de rechazo se aumentará el prestigio de los que a ellas concurren.

El interés de todos ha de estar en eso, por-

que a todos afecta por un igual. Los ciudadanos han de recibir la sensación de que se piensa en ellos, cuando se realiza algo de carácter público; de que su adhesión es buscada no solo para mostrarles lo que esté a su alcance, sino lo que puede aún elevar su gusto o enriquecer su inteligencia. Si en esto reciben una decepción, entonces considéranse defraudados. Y la razón les asiste.

Con la masa no se puede jugar. Gusta de que se la conduzca, descansa en quienes estima como dignos de que la aconsejen; pero así que adivina que no hay sinceridad, en-



AVEC LE CHANT DU  
COQ, POR RICARDO URGELL





CADAQUÉS

S. MATILLA

tonces ya no existe quien la haga creer lo que a sus ojos se presenta turbio. Cree hasta que se alza su instinto para protestar de que se la tome por elemento que se hace mover a antojo de aquellos que no la guardan el respeto debido. Cuando así ocurre, ya pueden voltear las campanas con aire de triunfo, ya pueden los que se erigieron en pastores en quererla conducir a su gusto, que ella hace lo que su voluntad la dicta, y no permite que se la tenga en desconsideración.

Sabe la gente que no entiende de todo, que ya es mucho que sea inteligente en algo; por esto, en lo que no es capaz de comprender sin guía, fíase de éste, más en cuanto husmea que el conductor pretende llevarla

por donde no habría de hacerlo, vuelve sencillamente la espalda, y va a donde quiere por donde quiere. De ahí que veamos cuán pocos son aquellos, a los cuales reconoce por personas confiables; que anda recelosa, ante los desengaños recibidos, pues tras de la cruz no tardó, en ocasiones, en ver al diablo.

Las exposiciones de arte, constituyen algo muy vidrioso; por los artistas y por el público. Aquellos y este son indispensables, claro está, para que tales manifestaciones obtengan éxito pleno. No ha de recelar el público, ni de él los artistas. De estos depende completamente atraerlo; que ante obras soberanas únicamente los espíritus mezquinos negarán el aplauso; que ante creaciones supe-



CIELO

PUIG PERUCHÓ

riores nadie querrá correr el ridículo de no otorgar su aplauso.

Por esto, al organizar las exposiciones de arte no ha de pensarse en atraerse a la gente más que con la bondad de las obras que sean exhibidas. Y esto depende de los pintores y escultores. Son ellos quienes han de pensar en sí, pues de este modo concentrarán su espíritu en sus producciones y estas, al salir del recinto del estudio para someterse a la consideración pública, les recabarán toda la estima que merece cuanta labor se realiza con sana intención.

Y véase como, rehuyendo hablar de una exposición en particular, caemos en teorizar sobre lo que en esencia ha de prevalecer en todo certamen para alcanzar el asentimiento

general. Los artistas no pueden divorciarse de su tiempo, porque si así lo hacen, este se encarga de eliminarlos. Ya no estamos en los días de talentos incomprensidos y de genios ignorados. Con facilidad se da a conocer quien lo desee. Y una gran injusticia no puede cometerse, porque existe siempre quien es capaz de salir en defensa de cualquiera a quien se pretenda negarle el pan y el agua.

Insistamos, pues, — precisamente por esto—, en que no cabe más, para que las exposiciones de arte se vean concurridas, que los artistas acudan a ellas con algo que revele, que no acuden como para salir del paso, antes con el deseo cumplido de haber hecho un esfuerzo: para corresponder, de una parte a una satisfacción interior; de otra, a lo que





INTERIOR DE LA FÁBRICA DE TABACOS (SEVILLA)

GONZALO BILBAO

significa una exhibición que se reviste de carácter oficial.

Solo así se obtiene que todos siéntanse obligados a ponerse al nivel del esfuerzo ajeno. Todo lo otro es apartarse del ambiente que reclaman los actos de naturaleza artística.

\* \*

Cuando de nuevo se encauce la vida, al recordar el sosiego perdido, los pue-



CABEZA DE MUJER

RAFAEL DE PADILLA

blo que sostuvieron la lucha que afortunadamente cesó; cuando cada nación emprenda otra vez el trabajo, y todas sus energías vayan a converger a ennoblecirlo, dejando de estar al servicio de la destrucción, entonces sentirán las artes de la paz que vuelve para ellas su era. Y entonces, en elevado espíritu querrán demostrar todos, que si interrumpióse la vida nor-



PAISAJE

ENRIQUE GALWEY

mal, al recuperarla, las Bellas Artes estremecieron de gozo y advirtieron la inequívoca señal de que tornaban para ellas los días luminosos.

Vendrán estos como una compensación a las amarguras sufridas, a las horas trágicas, y será cosa de ver, cuando sonría nuevamente el cielo, como los artistas han de hallar la glorificación de los sacrificios he-



CLARO DE LUNA

NICOLÁS RAURICH

chos, y como, al compás del tiempo, su labor se propaga de cada vez más, a fin de prestar encanto a todo lo que en la vida ha de rodear al ser humano. Para quienes asistan a la transición entre el pasado que se cerró en el año 1914 y el mundo nuevo que surge, el espectáculo que se ofrezca será una grandísima novedad.

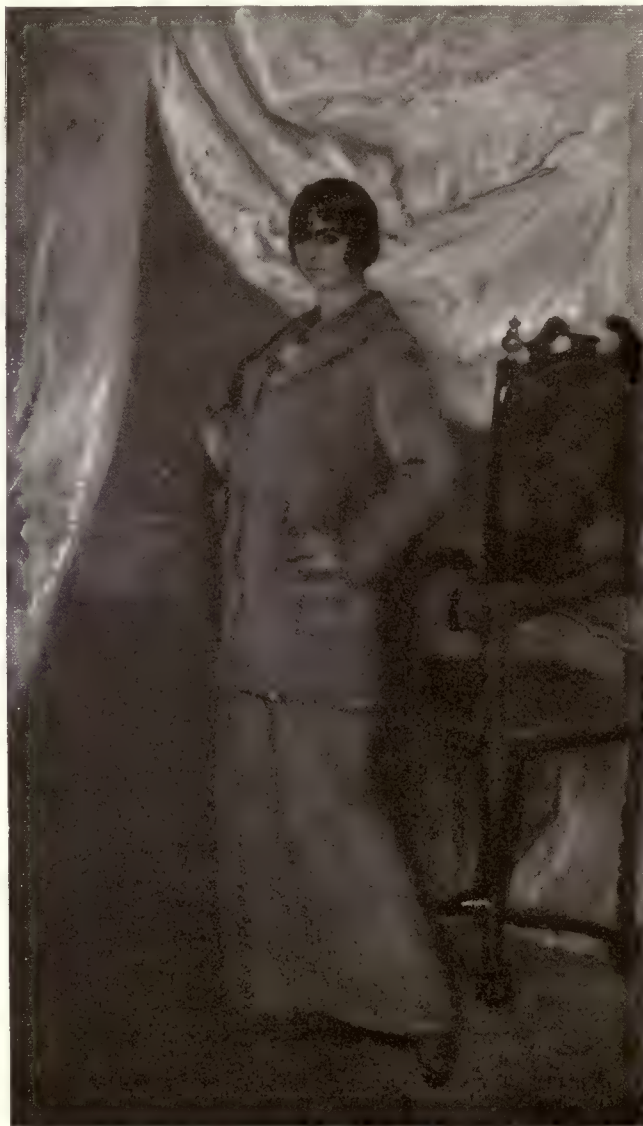
M. RODRÍGUEZ  
CODOLÁ



## ECOS ARTISTICOS

UN CUADRO DE REMBRANDT. — Deseosa la ciudad de Colmar de adquirir la colección Spetz, importantísima por los ejemplares de arte relativo a Alsacia y Lorena, y no contando con dinero suficiente para ello, decidió enagenar por cuatrocientos mil marcos a un negociante de Munich, quien lo ha vendido por un millón de marcos a M. Klas Fahraens, de Estocolmo, un cuadro pintado por Rembrandt en 1665, y que representa a una joven con un perro, en la cual ha querido reconocerse a la nuera del artista, Margarita van Loe.

Había sido ofrecida esa obra a la Pinacoteca de Munich. Las revistas de arte y los diarios alemanes reclamaron, con tal motivo, una ley que impida la exportación de obras de arte.



RETRATO

MARIANO ANDREU

MUJERES CERAMISTAS. — Por el gobierno francés se ha concedido que puedan ser admitidas las mujeres en las pruebas de ingreso a la Escuela de la Cerámica de Sevres.

Esta medida ha sido tomada en virtud de los servicios que el elemento femenino ha prestado en aquella manufactura durante los años de la guerra, al suplir a los obreros movilizados. La duración de los estudios será de cuatro años, y comprenderán una parte teórica y otra práctica. Aquella la constituirán las ciencias necesarias a la formación del ceramista: matemáticas aplicadas, química y anatomía; la otra, trabajos de laboratorio, dibujo, modelado, y toda suerte de operaciones relacionadas con la fabricación.

CONCESIÓN A UN ARTISTA. — El premio Howland, que concede la Universidad americana de Yale, destinado a recomendar a un escritor, un artista o a un hombre de ciencia por un acto de alto idealismo, ha si-

do otorgado al pintor francés Julián Lemordant, por haber quedado ciego a causa de una herida recibida en la guerra. El infortunado artista es autor de las pinturas que decoran



EL MOLINO, POR  
ROBERTO ROMANGÉ





UN PUEBLO AMPURDANÉS

FRANCISCO GIMENO

la Casa Ayuntamiento y del teatro de Rennes.

—

EL ARTE Y LA GUERRA. — Durante la pasada contienda, han sido muchas las medidas tomadas en Venecia para salvar el templo de San Marcos. Los célebres caballos que decoraban esta basílica fueron llevados a una población del interior de Italia, lo propio que la estatua de Colleone y los cuadros más notables de los museos.

También en Rusia se tomaron providencias para salvar las colecciones de San Petersburgo y las reunidas en los antiguos castillos de pertenencia imperial. Cuando la

toma de Riga, faltó tiempo para poner a buen recaudo las pinturas y los objetos de arte de mayor mérito que poseían el museo del Ermitaje, el museo de Alejandro III, la Academia de Bellas Artes, el Palacio de Pentenhof y de Gatchina, el de Invierno, y el de Anitchov. Entre los palacios de Kremlin y el Museo histórico, de Moscou, fueron repartidos cinco mil cuadros, que, puestos en cajas, con la precipitación consiguiente, y por lo tanto sin los cuidados que requieren las obras pictóricas, fueron enviados a la mentada capital. Y el bombardeo de los palacios de Kremlin por los revolucionarios, bombardeo que destruyó parte de la catedral bizantina de



CON EL SANTO Y LA LI-  
MOSNA, POR RODRIGUEZ ACOSTA





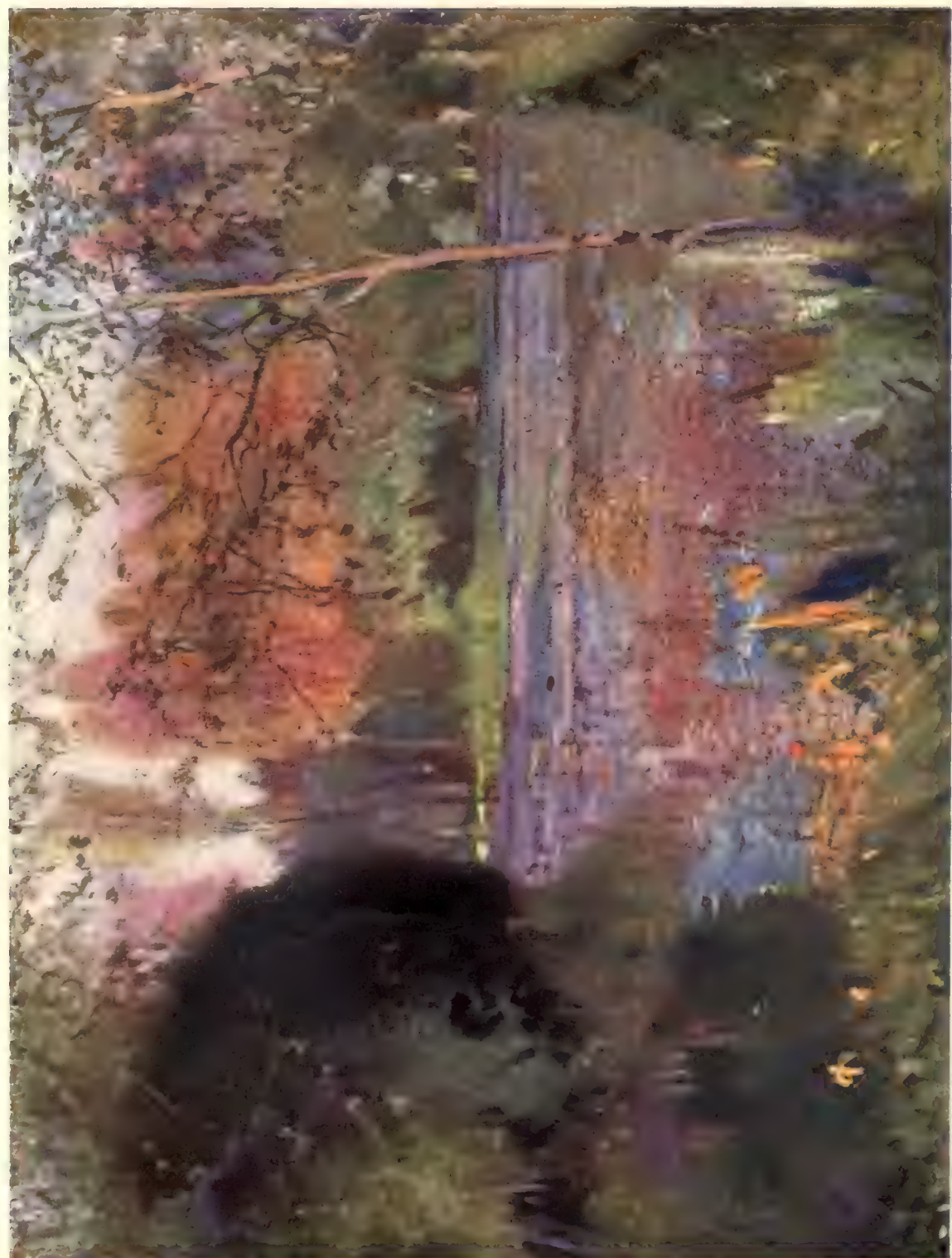
PAISAJE

JUAN COLOM



LO DE SIEMPRE

MODESTO URGELL



LIBROS Y LODO, por JOAQUÍN MIR







GLORIETA

SANTIAGO RUSIÑO

San Basilio y la iglesia de la Asunción, es de temer que pueda haber causado daños irreparables en aquellas obras. A ellos habrán de añadirse los originados por las turbas en la colección del difunto gran duque Miguel Nicolavievitch, donde esas lleváronse pinturas y objetos de arte por valor de doce millones.

En cambio la catedral de Amberes recobró los preciosos cuadros de Pedro Pablo Rubens, que tenía colocados en el crucero, de cara a las naves, y que representan, según es sabido, *La elevación de la Cruz* y *el Descendimiento de la Cruz*, telas que la autoridad belga hizo retirar en los comienzos de la guerra.

Ante la amenaza de incursiones aéreas en Alemania, fueron tomadas asimismo medidas para poner en salvo obras de arte. A la Pinacoteca de Munich fué enviado, desde Colmar, el famoso retablo de Isenheim, con

los plafones de Grünewald y la *Virgen*, de Schongauer, y a los museos de Cassel y de Brunswick las más importantes obras de la escuela colonesa que se guardaban en el de Colonia. Además tomáronse precauciones en Francfort, Darmstad, Donaneshingen, Munich y Nuremberg.

En virtud de un acuerdo entre el gobierno alemán y el de Soviets, de Rusia, los veinte y dos cuadros de la galería del Ermitaje, tomados por Napoleón en 1806 a la galería de Cassel y vendidos por Josefina, ocho años después al emperador Alejandro I, volverán al museo de Cassel. Entre esas obras figuran un *Descendimiento de la Cruz*, de Rembrandt; una *Santa Familia*, de Andrea del Sarto; cuatro cuadros de Claudio de Lorena, uno de Teniers, otro de Pablo Potter, y otro de Gerardo Dou,





DESNUDO

EDUARDO FERRER

POR LA DIGNIDAD DE LAS IMÁGENES. — El Círculo Artístico de San Lucas, de Barcelona, se ha dirigido al señor obispo para exponerle que la crisis del sentido artístico y la lamentable desviación de la piedad en los siglos XVII y XVIII atentaron contra el genuino carácter de la iconografía cristiana, ahogando la severa dignidad de las representaciones plásticas del culto mariano con charros ropajes y procedimientos poco decorosos que torturaron la magestuosa sencillez de las antiguas Imágenes, convirtiéndolas, a menudo, en maniqués.

Se añade, que esta corriente mundana perjudicó de pronto al Arte digno del templo y la reverencia debida a las sagradas Imágenes, que quedaron a merced de todos los caprichos en el vestuario. Tal corriente nada respetó: mutilaciones de todo linaje, innobles

recursos en la ornamentación e inconvenientes de añadidos de la apariencia escénica destruyeron la tradicional significación de las Imágenes y las trocaron en ficción devota, que, a más, escondía verdaderas irreverencias.

—

EL CORRAL DEL CARBÓN. — Por el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes se ha dictado una real orden declarando monumento artístico a la Alhóndiga gédida, conocida vulgarmente con el nombre de Corral de Carbón, que se halla situada en la ciudad de Granada, y ordenando sea incluida en el Catálogo y Registro cedulario que lleva la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.

De la información practicada en comisión del servicio por los arquitectos don Enrique



BODEGÓN

FÉLIX ELÍAS

María Repullés y D. José Ramón Mélida. se dedujo que el edificio de que se trata, por ser un ejemplar único de posada mahometana del siglo xiv en España, debía ser conservado en su integridad.

Conforme a las disposiciones de la ley de marzo de 1915, una vez declarado monumento artístico el Corral de Carbón, queda reservado a favor del Municipio, la provincia y el Estado, por este orden de derecho de tanteo para la compra del edificio.

UNA REINA EN LA ACADEMIA FRANCESA DE BELLAS ARTES. —A propuesta del pintor francés Flameng, ha ingresado en la Academia francesa de Bellas Artes la Reina de Rumanía en la sección de colaboradores extranjeros. La soberana es un artista de gran talento, sus

acuarelas, sus pinturas de flores se consideran como obras maestras en este género. Es la primera mujer que ha sido acogida en la Academia francesa de Bellas Artes. Mr. Antonesco, ministro de Rumanía, en París, entregó al presidente de esa corporación el siguiente mensaje, enviado por la aludida soberana: «Señor presidente: mi elección como miembro corresponsal de la Academia, me causa la más agradable sorpresa y la más viva satisfacción. Me complazco de ver en este acto de cortesía de Francia el homenaje que los representantes más autorizados del orbe han querido rendir a mi país y a los sufrimientos tan valerosamente soportados. Dignese usted recibir, señor presidente, la expresión más sincera de mi agradecimiento, y manifestar a todos los miembros de la Aca-





CALELLA DE PALAFRUGELL

R. GILI Y ROIG

demia de Bellas Artes, lo orgullosa que estoy por su elección.»

PINTURAS SALVADAS.—Es sabido que el museo de Amiens poseía unos hermosos plafones de Puvis de Chavannes, que decoraban la gran escalera y una de las galerías, los cuales han sido despegados del muro por un hábil especialista; M. Félix Bontreux, bajo la dirección del coronel Teil de Havet, comandante de aquella plaza, y durante los días en que recrudeció el bombardeo. Las composiciones salvadas son, pues, *Pro Patria Ludus*, *La Paz*, *La Guerra* y otras cuatro pinturas que estuvieron colocadas entre los ventanales.

Todas ellas están intactas, excepto el plafón representativo de *La Guerra*, que aparece rasgada por un obús que cayó en el re-

ferido museo antes de haber procedido a la indicada operación.

MONUMENTO NACIONAL.—Considerando de suma importancia para la historia de la Arquitectura y de la Arqueología ibéricas la conservación de la Cámara sepulcral existente en el Cerro de la Horca, provincia de Jaén por tratarse de un monumento conceptuado como único en su género, por el estado en que se encuentra y los demás caracteres que ofrece; y de conformidad con lo propuesto por la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, ha sido declarado monumento nacional por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Será incluido dicho monumento en el catálogo y registro cedulario que lleva la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.



MARINA

A. DE CABANYES

**FUNDACIÓN DE UN PREMIO.** — Ha sido aceptado por el Instituto de Francia el legado hecho por M. Juan André Ferrier, con el cual se constituirá un premio anual de cuatro mil francos, que llevará el nombre del fundador y que será entregado, a juicio del Instituto, a un artista francés, pintor de figura y cultivador del género histórico.

**UNA OBRA DE FALCONET.** — Ha sido hallado en el palacio de Gatehina. Se trata de *El Invierno*, que el artista envió a Rusia en 1766: a fin de que con ella se hiciese cargo de su talento Catalina II, quien solo conocía de

nombre al artista; pero del cual no había visto jamás producción alguna. Hacía cosa de un siglo que se perdió el rastro de tal escultura, que Dussieux decía haber sido entregada al gran duque de Weimar. Es una de las obras más atractivas de aquel que luego daría la medida de su talento en el monumento a Pedro el Grande.

**EL ARCHIVO DE LOS MÉDICIS.** — La venta del archivo de los Médicis, que había empezado en la subasta de Christie, fué suspendida por la intervención del gobierno italiano, porque el archivo fué exportado a Inglaterra





LUCIÉRNAGA, POR  
PINAZO MARTÍNEZ



LA CAMELIA, POR JULIO MOISÉS





MERCEDITAS

MANUEL BENET

por un poseedor italiano, contraviniendo la ley italiana relativa a la exportación de antigüedades y objetos de arte. La colección comprendía 166 cartas ológrafas de Lorenzo y 500 magníficos documentos referentes a la historia de la familia de los Médicis.

POR EL ARTE FRANCÉS. — Por el ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, de Francia, se constituyó una comisión consultiva de

acción artística en el extranjero. De ella forman parte MM. Mauricio Faure, Couyba y Murat, senadores; Simyan, León Bernard y Jasquier, diputados; Widor, secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes; León Bonnat, director de la Escuela de Bellas Artes; Gabriel Faure, director del Conservatorio; de Magerie, director de los asuntos políticos en el ministerio de Estado; Valentino, jefe de la sección de enseñanza y trabajos de arte; P. León, jefe de la sección de los servicios de arquitectura; Arman Dayot, inspector general de Bellas Artes; Arsenio Alexandre, inspector general de Museos; Alfredo Bruneau, inspector general de la enseñanza musical; Alfredo Lenoir, inspector general de la enseñanza de dibujo; Emilio Fabre, administrador de la Comedia Francesa; J. Rouché, director de la



IRIS

FRANCISCO LLOP



LA CACHARRERA, POR BENEDITO



Opera; Ghensi, director de la Opera Cómica; Pablo Gavault, director del Odeón; Francisco Flameng, presidente de la Sociedad de Artistas Franceses; Roll, presidente de la Sociedad Nacional de Bellas Artes; Frantz-Jourdain, presidente del Salón de Otoño; J. Hermant, presidente de la Sociedad de arquitectos diplomados por el gobierno; Mauricio Donnay, presidente de la Sociedad de autores y compositores dramáticos; Jorge Lecomte, presidente de la Sociedad de literatos; A. Brisson, presidente del Sindicato de la crítica; F. Carnot, presidente de la Unión Central de las Artes decorativas; Chap-sal, presidente de la Sociedad protectora del Arte y la Industria; R. Koechlin, presidente de la Sociedad de Amigos del Louvre; O. Sainsère, presidente de la Sociedad de Amigos del Luxemburgo, y Alfredo Cortot, profesor del Conservatorio.

—  
EN GRACOVIA. —Las excavaciones que se practican en Gracovia, en la colina de Wawel, han puesto al descubierto restos

de una capilla en forma de cruz de brazos redondeados, construcción que se cree es uno de los primeros modelos conocidos de esa suerte de baptisterio, cuyo tipo más anti-

guo se encuentra en San Juan de Letrán, de Roma.

—

ADQUISICIÓN VALIOSA. — La importante colección de obras de arte y retratos históricos, que convierten el palacio de Liria, de Madrid, en un verdadero museo, se ha enriquecido con una adquisición de importancia, que para aquella casa ofrece particular interés. Como que se trata nada menos que del retrato del segundo duque de Alba, don Fadrique Alvarez de Toledo, famoso guerrero, y una de las ilustraciones de esta antigua e

histórica familia, que tiene su origen en el siglo XIII.

El retrato de don Fadrique es una interesante tabla, cuya existencia se conocía desde hace tiempo. Figuró en la importante colección Carderera, una de las más valiosas que han existido en España, y al deshacerse ésta perdióse la pista del susodicho retrato, el cual ha pasado por distintas manos hasta adquirirlo ahora el ilustre descendiente del conquistador de



MUJERCITA

LÓPEZ MEZQUITA

Navarra. Tiene la tabla mediano tamaño y es de estilo holandés, o acaso fué pintada por algún artista español que siguió aquella escuela. Forma pareja con ella otra tabla igual,



EN EL PUERTO,  
POR A. ALCALÁ GALIANO





SOL DE TARDE

ENRIQUE CUÑAT

con el retrato de la esposa de don Fadrique. Sin duda, debieron formar un díptico, pintado para alguna de las numerosas Fundaciones cuyo patronato tenía en España la ilustre Casa.

Creado el condado de Alba de Tormes por don Juan II de Castilla, para premiar los servicios de don Hernando Alvarez de Toledo, capitán general de las fronteras contra el Rey de Aragón, fué elevado por Enrique IV a la dignidad ducal en la persona de don García, marqués de Coria, conde de Salvatierra, creado Grande de Castilla en 1472. Hijo de éste fué el famoso guerrero don Fadrique Alvarez de Toledo, segundo duque de Alba y primer caballero del Toisón de Oro en Espa-

ña, capitán general de los Ejércitos castellanos en las guerras con Francia, y el que en 1512 conquistó el Reino de Navarra para su primo el Rey Fernando V, *el Católico*.

El hijo primogénito de éste, de nombre don García, muerto gloriosamente en el campo de batalla, no sobrevivió a su padre. Por ello sucedió a don Fadrique, como tercer duque de Alba, su nieto, don Fernando Alvarez de Toledo, a quien la Historia llama el gran duque de Alba, y es principal ilustración de la noble familia. Es curioso observar que las conquistas realizadas por el famoso gobernador de Flandes y virrey de Nápoles, no queda nada unido a nuestra patria; pues, como Flandes, perdiéronse Portugal y Túnez. En



LA DAMA ATAVIADA

JUAN CARDONA

cambio, el Reino de Navarra recuerda perpetuamente la gloria de su abuelo, don Fadrique.

Es muy bello retrato también el de la esposa de éste, que aparece ataviada, con las galas de las grandes damas de la época. Por cierto que ofrece algún parecido con la esposa de su nieto, el gran duque de Alba, de la que se conservan varios retratos. Los dos retratos, tan interesantes en el orden artístico como en el histórico, han sido colocados por el actual duque de Alba en el salón inmediato al de los tapices, donde suele recibir a sus

amigos, y que preside el retrato hecho por el Tiziano del vencedor de Mulberg.

—  
UN FALLO. — En el concurso de monografías de poblaciones típicas y monumentos arqueológicos de Cataluña, y de Guías Itinerarios de Excursión organizado por la Sociedad de Atracción de Forasteros, se ha dado el veredicto siguiente:

Premio de 500 pesetas a la mejor monografía descriptiva de una población catalana notable por su tipismo o de un monumento o museo arqueológico de nuestra región. Se





INSTALACIONES DEL FOMENTO  
DE LAS ARTES DECORATIVAS



MEDITACIÓN,  
POR JOSÉ LLIMONA





LOBO DE MAR

JUAN D'ANIELLO

concede al trabajo titulado «Vich i el seu Museu Episcopal», L.: *Vidi sanctam civitatem. . paratem sicut sponsam ornatam viro suo* (Apoc. XXI. 2)

Premio de 500 pesetas a la mejor Guía Itinerario de excursiones susceptibles de realizar en uno o dos días dentro de la provincia de Barcelona, tomando como punto de partida la capital. No se adjudica.

EN POMPEYA. — Entre el emplazamiento del anfiteatro y la ciudad han sido puestas al descubierto varias casas de dos pisos patricias. Una de ellas debió pertenecer a un filósofo, pues el triclinio está decorado con mul-

titud de sentencias. En una de las estancias se ha encontrado una colección de vasos de bronce.

UN COROT POR DIEZ FRANCOS. — Un conocido escritor, M. Jean Jacques Brousson, ha encontrado en París un lienzo de Corot, que ha pagado a un precio irrisorio. Es una figura de un realismo admirable y de un empaste maravilloso, profundo, cálido, con azules sin languideces y llenos de intensa poesía. Al dorso del lienzo se lee en escritura de la época: *Retrato de Mme. Candu*. Los familiarizados con la biografía de Corot saben que Mme. Candu fué amada por el pintor.



PATRICIA

J. OTERO

MUSEO DEL LOUVRE. — Se ha visto enriquecido con nuevos donativos de importancia. Entre los más notables merecen citarse los de Mme. Emile Zola y de M. Maurice Fenaille. Mme. Emile Zola ha donado su retrato y el de su marido, además de una acuarela, *Cristo y los Angeles*, las tres obras maestras de Manet. M. Maurice Fenaille ha ofrecido un altar portátil de forma circular, que representa un Cristo muerto sobre las rodillas de la Virgen, y data del siglo xv o primeros años del siglo xvi.

—  
MINIATURA CURIOSA. — El conde Paul Durrieu ha presentado a la Academia de Inscripciones de París una curiosa miniatura, que, aunque data de 1395, es de gran actualidad. Esta miniatura que presenta unidos los colores y las armas de Inglaterra al aliarse con Francia para sustraer al yugo musulmán Jerusalén y la Tierra Santa.

—  
DONATIVOS. — El Reverendo cura párroco de Horta, don Juan Icart, Pbro., ha enviado al Museo Diocesano de Barcelona, una bacina de latón en el fondo del cual está repujada la figura de un ciervo. Este es un modelo del cual aun no había ningún ejemplar entre la variada colección de más de 36 bacinas no repetidas.

Procedente de la antigua iglesia de Santa Margarita (Martorell) ha ingresado también en el mismo Museo una interesante cajita de

madera con reliquias que estaba depositada en la caridad superior de una ara del siglo xiv. Dicha ara estaba enterrada dentro de un basamento cuadrangular en mampostería (lo que ahora es la mesa) que tuvo que derribarse en parte a fin de poder dar con ella.



PLAÑIDERA

ANTONIO ALSINA

—  
NUEVO ESCUDO DE ARMAS. — El Ayuntamiento de Huesca ha acordado cambiar el escudo de armas de la ciudad, substituyendo el actual, que comenzó a usarse en el siglo xvi, por el antiguo, que consiste en un lienzo en el que aparece estampada una muralla almenada con tres torres y dos puertas de entrada, y entre aquéllas, en la parte superior, tres estrellas de ocho puntas.

—  
MUSEO DE CÁCERES. — La Junta de Patronato para el Museo provincial de Bellas Artes de Cáceres, ha quedado constituida en la siguiente forma:

Presidente, don Publio Hurtado, vicepresidente de la Comisión provincial de Monumentos y académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando; vocales: don Gustavo Hurtado Moro,

profesor de Dibujo del Instituto General y Técnico y académico correspondiente a la Real de Bellas Artes de San Fernando; don Eloy Sánchez de la Rosa, senador del reino y correspondiente de la Real Academia de la Historia; don Eladio Rodríguez, Director de la Escuela Normal; don Juan Sanguino Michel,



Director del referido Museo y correspondiente de la Real Academia de la Historia; don Manuel Castillo Quijada, Director del Instituto General y Técnico y correspondiente de la Real Academia de la Historia; don Servando Jiménez Mogallón, arcipreste de la ciudad; don Antonio C. Floriano Cumbreño, secretario de la Comisión provincial de Monumentos y correspondiente de la Real Academia de la Historia. Vocales natos: don Emilio Herrero Estéban, presidente de la Diputación provincial, y alcalde presidente del Ayuntamiento de Cáceres.

CERÁMICA ANTIGUA — En el Ateneo Científico, de Valencia, congregóse numeroso público para escuchar los estudios de investigación cerámica realizados por el historiador de dicha especialidad artística y profesor de la Escuela de Manises, don Manuel González Martí.

Comenzó el disertante por evocar una página histórica tan desdichada para nuestras industrias pasadas, como lo fué, en el siglo XVII, la expulsión de los moriscos, y en tanto su palabra hacía observar las diferencias artísticas de las piezas cerámicas salidas de las manos de aquellos con las de los cristianos que luego les imitaban, la linterna ponía rotundo comentario con la presentación de platos y azulejos de una y otra época.

Después en párrafos repletos de erudición y bellezas literarias, reseñó las diversas eta-

pas del pavimento valenciano desde la época romana hasta la aparición de las losetas vi-driadas, llegando al período más culminante de su instructiva disertación en el capítulo destinado a los «alicatados» en Valencia.

Estableció un orden clasificativo de las variadas armonías lineales que forman estos diminutos azulejos, y como ejemplo de sus conceptos, la linterna copió reconstituciones de pisos de estas clases que hubo en Paterna y Artana, y además las fotografías de otros muy interesantes existentes todavía en Liria.

Terminó su discurso haciendo una sucinta relación de lo que son azulejos de cuerda seca y de cuenca, y de las noticias que de su fabricación hay en Valencia.

La materia relatada en esta conferencia de carácter eminentemente investigativo que pudiera constituir nota en contrario para la delectación del público, supo llevarla el señor González Martí en forma tan doctrinal y a la vez tan amena y clara de concepto, que consiguió fijar en aque-

llos asistentes que no cultivan en grado profundo los conocimientos cerámicos los conceptos primordiales para la base de ellos.

Esas conferencias que sobre cosas de arte se vienen dando en nuestro país, contribuyen en gran manera, a elevar el nivel de cultura, llamando la atención sobre las riquezas artísticas que poseemos y el esplendor que alcanzaron en el pasado nuestras industrias artísticas.



MATER AMABILIS

MARÉS



JULIO ANTONIO

ESTUDIO DE COMPOSICIÓN PARA UN FRISO (FRAGMENTO)

## JULIO ANTONIO

**J**ULIO ANTONIO ha muerto... Del estudio siguiente, escrito hace ya cerca de tres años, no queremos cambiar nada por eso, y no queremos tampoco hacer a la memoria de Julio Antonio, la injuria de una biografía planeada y desarrollada conforme al molde acostumbrado de esa clase de trabajos. A él le dominó siempre el horror a todo lo convencional.

A modo de oración fúnebre (en el sentido literal de la palabra), unas notas, pues; como esas coleccio-



RETRATO DE JULIO ANTONIO

nes de «instantáneas» hechas por amigos aficionados y que, más torpes e *impensadas* que un retrato de fotógrafo profesional, dicen, sin embargo, más de lo cotidiano del retratado. Julio Antonio, que a menudo no tenía para comprarse un par de botas, y que, en verano, gustaba de andar descalzo por el taller, no soportaría la pompa hueca de un retrato oficial y enlevitado.

\* \*

No podía por menos de crear: pero «el haber nacido para eso» no le hizo





JULIO ANTONIO

ESTUDIOS DE COMPOSICIÓN PARA UN FRISO (FRAGMENTO)



JULIO ANTONIO

ESTUDIO DE COMPOSICIÓN PARA UN FRISO (FRAGMENTO)

nunca superficialmente espontáneo. No se nace para esculpir como para cantar, y él lo sabía, lo *sentía* sobre todo. Maduraba sus obras inmensamente, *las rumiaba*, podría decirse, pues las iba elaborando poco a poco en su Idea, durante los interminables silencios de esas inmovilidades — ojos y boca cerrados, manos tranquilas sobre sus rodillas — que constituían sus descansos. Y cuando se ponía a trabajar, iba, realmente, llamando poco a poco la forma a la vida.

\* \*

Nadie más silencioso a veces, y durante horas y horas. También leía poco, pues no creemos que haya leído nunca por pasar el tiempo; el cual sabía él llenar siempre con el pensamiento de sus creaciones. No hay que imaginarse que viviese inmutablemente sereno; en la vida, amaba apasionadamente

la acción y su libro preferido era «El rojo y el negro», de Stendhal. Consigo, llevaba siempre «Así hablaba Zarathustra»; quería ser, ante todo y plenamente, él mismo.

Y a veces, con ingénua sencillez, hablaba y decía cosas breves y definitivas; por ejemplo, un día, del Quijote: «Su tragedia es que está siempre sólo, siempre». Y otro día, del canto desgarrado y brutal de «La niña de los Peines»: «Me evoca siempre los bajo relieves asirios; éstos encarnan la crueldad máxima, y ella también encarna la crueldad y la barbarie máximas: toda la pasión».

Y amaba, sobre todo, el cante flamenco, en que sentía vibrar toda la pasión de la raza.

\* \*

No tenía discípulos según la fórmula de los artistas modernos que venden su enseñanza en horas, como los farmacéuticos ven-





JULIO ANTONIO

EL TRABAJO (BOCETO)

den sus medicamentos en píldoras; pero había renovado el milagro del entusiasmo renacentista, y vivía rodeado de unos cuantos muchachos que se habían entregado enteramente a su devoción, que comían con él, trabajaban con él, con él sufrían los azares de su pobre bohemia, y, sin recibir ninguna enseñanza precisa, se iban formando con su ejemplo.

\* \*

Pocos habrá habido que se dieran con tal fanatismo y tal integridad a su arte. El arte se lo comía, como un nuevo Moloch. Su adolescencia, su primera juventud, las pasó con frío, con hambre, y, para realizar una obra tuvo siempre que sostener una agotadora lucha contra toda clase de dificultades materiales. Pero no vaciló jamás, no tuvo jamás ni siquiera una de esas ligeras concesiones que pasan inadvertidas y sirven de cómodo puente entre el público y el artista.

Una vez, a toda extremidad de recursos, no pudiendo ni costearse los modelos nece-

sarios, aceptó, junto con otro escultor, el encargo, para un pueblo de provincias, de la estatua de un cualquiera cacique. Y presentó en efecto una estatua con levita y gesto «a lo romano», según el más ruín y más estrecho precepto académico. Para decidir si la obra estaba bien o no, el comité que la encargó mandó al barbero del cacique a juzgar *el parecido*. Y Julio Antonio se reía:

— ¡A mí que me importa! — decía. — Son los del taller los que la han hecho, y cuanto más académica mejor.

— Pero, — le objetaban sus amigos, — esa estatua llevará su firma y más tarde le avergonzará a V.

— ¿A mí? — respondía él orgullosamente. — Eso no, yo *no me he manchado las manos* con eso.

— Pero los demás no lo sabrán.

— Pero yo sí lo sé, y los que sean tan brutos que crean que yo he hecho eso, peor para ellos: eso y *esto* (mostrando el «Wagner») no se pueden hacer juntos.

\* \*

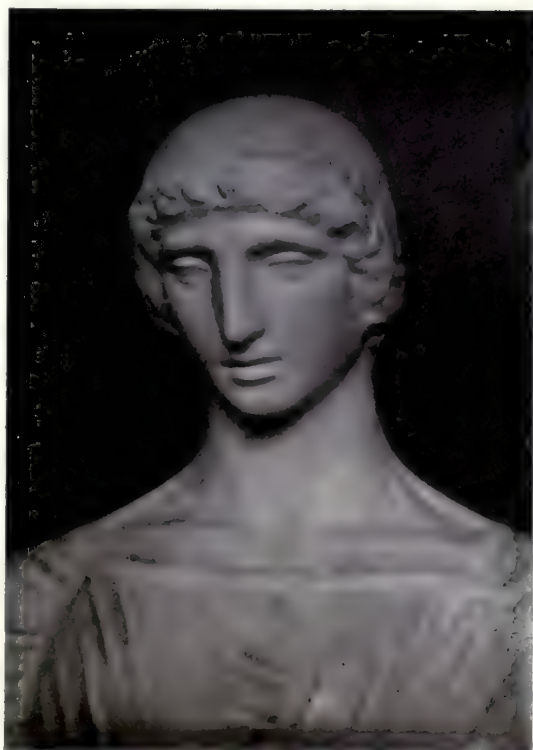
Aquel «Wagner» colosal era su mayor ilusión, el afán mayor de toda su vida. Le había sido encargado por la Sociedad Wagneriana de Madrid, y debía elevarse en lo alto de una colina, en la Moncloa o en el Parque del Oeste. Cuando estalló la guerra, los wagnerianos francófilos rehusaron seguir dando dinero para glorificar al músico alemán, y Julio Antonio que, ingenuo e infantil como siempre (fuera de su genio, era un niño grande), no había ni pensado en exigir un contrato, se encontró con su obra ya enteramente definida y a medio realizar en barro. Siempre había soñado con elevar una creación suya en una altura, sobre un pedestal ofrecido por la misma naturaleza; para elevar en el Cerro de los Angeles, en el corazón mismo de España, proyectó un «Faro espiritual» simbolizando todas las fuerzas de la raza.

Al «Wagner» no quiso renunciar; no podía, lo llevaba dentro y se hubiera



JULIO ANTONIO

RETRATO



JULIO ANTONIO

EL PRECURSOR (FRAGMENTO)

ahogado, pero, a pesar de dedicarle todas las horas que le era dable, a pesar de meter en él todo el dinero que lograba conseguir, y a pesar de que todos los amigos (sus amigos *buenos* que, desde la primera hora creyeron ciegamente en su ideal), hubieran querido, como la esposa de la Gioconda dannunziana, tender sus brazos ante la obra magna para protegerla, el «Wagner», en barro demasiado tiempo, no podía ya resistir su colosalidad, y se caía a pedazos. Y, pocos días antes del clamoroso triunfo del «Monumento funerario», el escultor tuvo, él mismo, que echar abajo su obra que amenazaba—en la fundición donde la tenía, por no caber en ningún taller—con herir o matar a algún obrero. Se salvó tan sólo el busto, ya terminado. Ahora, después que Julio Antonio se ha ido con esa muerte de su obra dentro de su corazón, con esa muerte *injusta*, se habla de levantar el monumento a «Wagner», aprovechando el busto.





ESTUDIO, POR  
JULIO ANTONIO



ESTUDIO, POR  
JULIO ANTONIO





LA RAZA: DARIO,  
POR JULIO ANTONIO



LA RAZA: EL VENTERO DE PEÑALSORDO,  
POR JULIO ANTONIO



\* \*

Los amigos *buenos*: tuvo algunos, pero muy pocos en relación con la muchedumbre que se hizo amiga después de la muerte; todos esos artistas y escritores, críticos de arte sobre todo, que el orgullo de Julio Antonio no solicitó jamás, que su idea tan alta del arte despreciaba; todos esos que, sabiendo que existía la obra de Julio Antonio, no se cuidaron nunca de ensalzar la obra de un artista que no era «de moda», y que ahora ofrecen, con sus lágrimas de cocodrilo, el espectáculo del que, para disimular, para que no le tengan en menos, la-



JULIO ANTONIO

ANDRÓGINO

menta en público la muerte de su víctima.

Sus amigos buenos: el pintor Viladrich, su hermano de miseria de los primeros años de trabajo; Bagaría; Tomás Borrás; los hijos de los condes de Agüera, que supieron, estos últimos años, proporcionarle la satisfacción de un estudio recogido y sereno, a salvo de las vicisitudes del hoy y del mañana; Pérez de Ayala, el doctor Marañón que, desde años, luchaba por su vida desesperadamente;

y, sobre todo, ese Enrique Lorenzo Salazar que lo dejó todo por vivir con él, por ayudarle, y servirle, y procurarle, en sus más hondos desconsuelos, la esperanza de una fe y una admiración siempre vivas. Y tam-

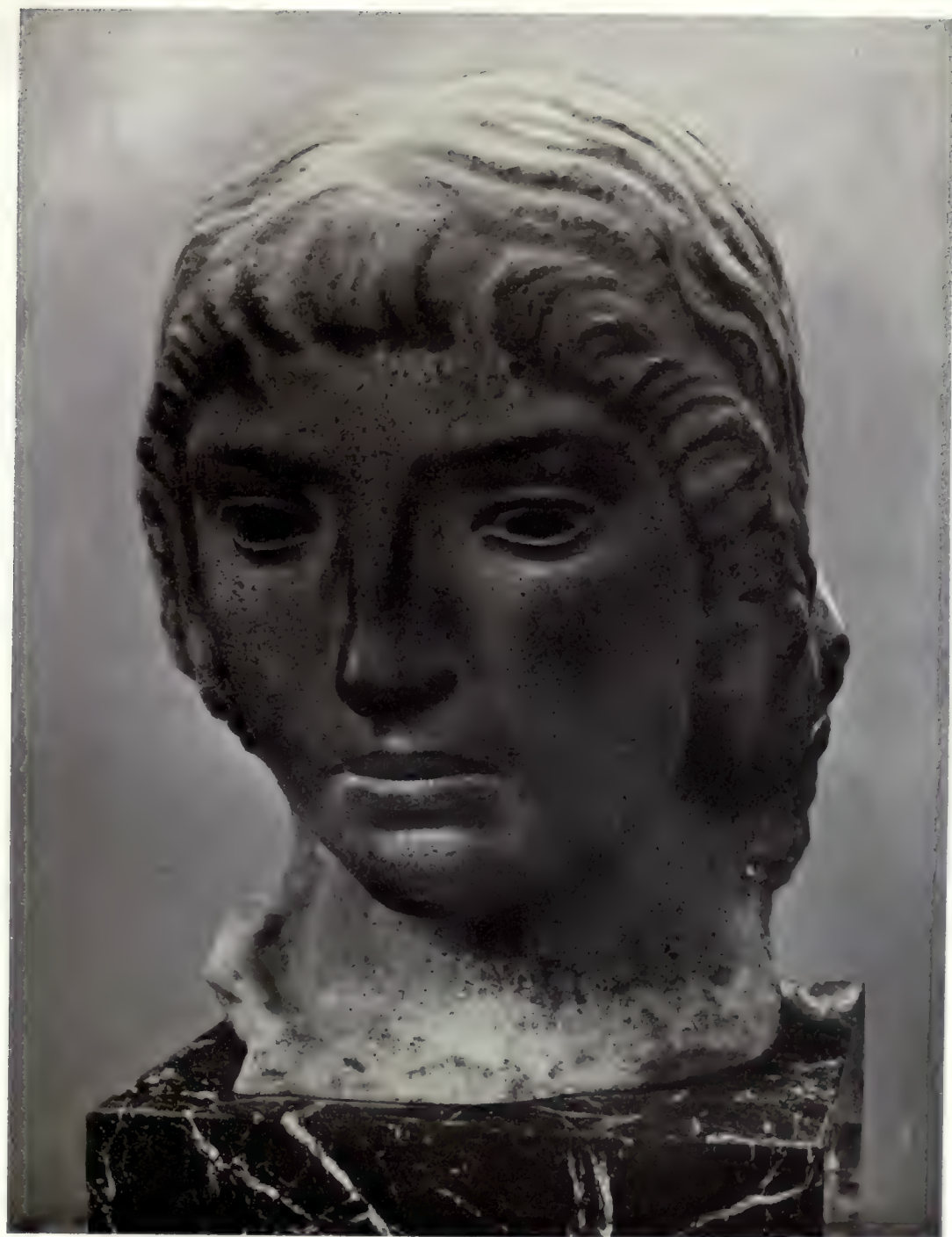
bién Julián, ese muchachito a quien él llamaba «Ferdinan», que se fué junto a él cuando niño, que era a un tiempo discípulo y perro fiel, y también el grupo anónimo de personas a quienes él, que no tenía nada, lo daba todo, y a quienes abría siempre su casa de par en par—la casa de todos, decía—y que escurriéndose por los rincones, han acompañado su muerte de

un emocionante coro de dolor inconsolable.

\* \*

Vivió con sencillez y pobreza tan extremas, que hasta lo más necesario le sobraba, y tan sólo conoció las comodidades en ese sanatorio en que se le hubo de llevar a morir, y en donde, por primera vez en su vida, la fiebre de creación que le consumía desapareció para dejar lugar a la serenidad de su agonía.

Madrid, Febrero 1919.



TARRACO, POR  
JULIO ANTONIO



## LA OBRA DE JULIO ANTONIO

EN todas las grandes épocas de arte, la potencia de la escultura ha precedido la de la pintura. En Egipto como en Grecia, como más tarde en el Renacimiento, la escultura ha sido, siempre, la primera de las artes plásticas. Después de la arquitectura que era la iniciadora, la que revelaba las formas naturales y lógicas, ella ha sido siempre la que enseñó a cada raza los valores que le correspondían, y estaba ya en el apogeo de la plena posesión de sí misma cuando la pintura luchaba aún con las primeras dificultades.

Esta ley que parecía hacer de la escultura el arte primordial, se encuentra por primera vez desmentida en el renacimiento artístico

que se manifiesta universalmente desde hace unos treinta años; por la fuerza del impresionismo y de su inmensa repercusión, de su unánime divulgación — no digo de su dominio — la pintura esta vez se ha adelantado. Y las consecuencias de esta inversión de lo que parecía invariable, no han podido

ser más lamentables. Cuando la escultura era el arte inicial, sus cualidades de energía y de reflexión influían saludablemente en la pintura: los frescos de Pompeya sacaron toda

su fuerza de composición de las escenas de los sarcófagos, y Niccolás Pisano preparó el *quattrocento* florentino. Pero ahora es la escultura la que se deja influir, y se deja influir precisamente por las cualidades más anti-escultóricas que hayan jamás aparecido en el arte. El impresionismo no puede ser más que pictórico; lo momentáneo, lo pasajero, no pueden convenir más que a un arte que dispone de notaciones breves para sus sensaciones. Es más, en pintura, sólo son asequibles



JULIO ANTONIO. ESTATUA ORANTE DE DOÑA MARÍA TERESA DE LEMONNIER (FRAGMENTO DE UN MAUSOLEO)

al impresionismo las obras *rápidas*: paisajes pequeños, dibujos, pasteles; por eso las mejores obras de esta escuela son las de Monet, de Degas y de Toulouse-Lautrec; por esto también las obras *grandes* del impresionismo carecen de vida — puesto que su vida tiene que ser *cogida* y no fijada — y, por eso, sobre



POTOHIA, THOMAS BARCELONA



MONUMENTO A LOS HÉROES DE LA  
INDEPENDENCIA DE TARRAGONA  
(SIN TERMINAR), POR JULIO ANTONIO





todo la escultura, que quiere seguir las enseñanzas de la producción por sensaciones, es un absurdo que no puede existir.

Mas, el hecho es que muchos artistas, atraídos por la ilusión de fijar *todas sus impresiones* — así como Monet fija todas las luces y Toulouse-Lautrec todos los gestos — transportan a la piedra o al bronce lo que sólo sirve para el lienzo y para el papel. En figuritas pequeñas, pase aún, y ahí está el ejemplo de las Tanagras y de las Myrinas; en formas grandes lo momentáneo es imposible. Y, como era inevitable, se impuso reaccionar de esa desvirtuación del sentido escultórico, y, como todos los movimientos contrarios, esta reacción ha tenido que ser también exagerada.

Por huir de la contorsión, del gesto movido y de la actitud *sorprendida*, los escultores se han vuelto, sin distinciones ni reser-

vas, hacia lo monumental. Si Rodin es dios, Mestrovic es su profeta; y parece que fuera de ellos no hay salvación ni norma posibles. Por horror al academismo se llega a establecer una rutina nueva, y en vez del cánico se tiene la imposición de *la forma dentro del bloque*.

Este precepto fué ya el de Miguel Angel: pasando por Rodin y Mestrovic, no pierde en nada su magnificencia, pero ¿acaso por ser buena una obra, debe ser imitada? En el día hay, como nunca, infinidad de escultores que producen obras grandes y hermosas; después de Rodin y Mestrovic, son contadísimos los que producen una obra suya, los que intentan siquiera realizar por sí mismos su sentimiento y su visión. Y es extraordinario y maravilloso que España, el país desde hace tanto tiempo muerto para la escultura, sea precisamente uno de los pocos países que



JULIO ANTONIO

FRAGMENTO DE LA ESTATUA DEL «HÉROE HERIDO»





ESTATUA DEL «HÉROE HERIDO»,  
POR JULIO ANTONIO. (FRAGMENTO DEL GRUPO)



EL HÉROE MUERTO, POR JULIO ANTONIO. (FRAGMENTO DEL GRUPO)



se pueden enorgullecer hoy día de un escultor original. Con Bartholomé, el autor del famoso «Monumento a los Muertos», es Julio Antonio el único gran escultor que al presente no ha necesitado, para encontrarse a sí mismo, seguir las enseñanzas de obras que supieron liberarse. Se ha sabido crear él mismo su libertad.

España, que tuvo una estatuaría medioeval y renacentista estupenda, no tiene hoy escultura nacional. Ya no hay en ninguna parte genios colectivos como los que levantaron los acrópolis y las catedrales; pero hay grupos de artistas que, por la identificación de su espíritu, llegan a hacer de su producción una especie de manifestación libremente unida y nacional. Así en Francia,

donde después de Carpeaux vino Rodin y alrededor de éste vienen Bourdelle y Mailloll; así en Alemania donde la escultura monumental de Engelmann se acompaña de la de Lehmbruck y de la de Metzner; así también en Bélgica, donde la obra grandiosamente fraternal de Meunier es seguida por la obra angustiada de Minne. Pero en España, no; en España la producción escultórica carece de la con-

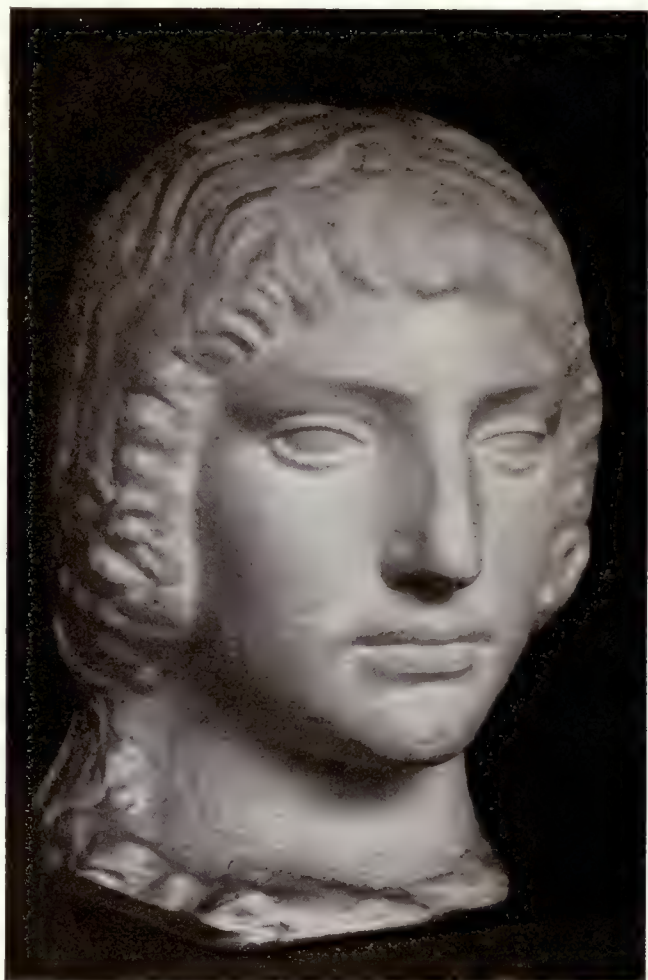
xión que da un ideal común, un mismo desarrollo o un mismo origen. Aquí, cada escultor crea independientemente de los demás, y no es que su individualismo sea demasiado potente para asemejar su originalidad a otras originalidades: es que carece pre-

cisamente de originalidad definida y que hace depender su obra, más o menos visiblemente, de otras obras exóticas. La actual escultura española tiene su origen en Meunier o en Rodin, o hasta en los más insípidos académicos franceses; en cualquier sitio, excepto en la anterior escultura española.

Y Julio Antonio es el único que quiere expresar el espíritu y la fisonomía de su raza: el único que quiere hacer de su obra un resultado natural; por eso aparece, no co-

mo un gran escultor español, sino como resumen de la escultura española, y en su obra se recoge y se intensifica todo lo que la escultura española debe presentar de originalidad y de fuerza especiales, frente de los otros países.

El espíritu español, en su totalidad, se compone de dos características bien acusadas y definidas: la castellana y la mediterránea.



JULIO ANTONIO

TARRACO (YESO)

La pintura española es castellana únicamente; castellano fué el Greco y castellano es Zuloaga; la escultura española comprende la producción religiosa del centro, y la producción neo-griega de la costa oriental. Por su misma idiosincracia, Julio Antonio amalgama en su arte las dos características.

Nació en Mora de Ebro en 1890, pero se educó en Tarragona, y allí pudo recibir directamente la impresión del aticismo en la plenitud del paisaje y del ambiente. Luego, vino a Madrid y recorrió largamente — a pie — toda Castilla, impresionándose, por elección y por instinto, con la fuerza de la meseta. Y los pasos de las catedrales castellanas pudieron tanto en él como los recuerdos del Partenón.

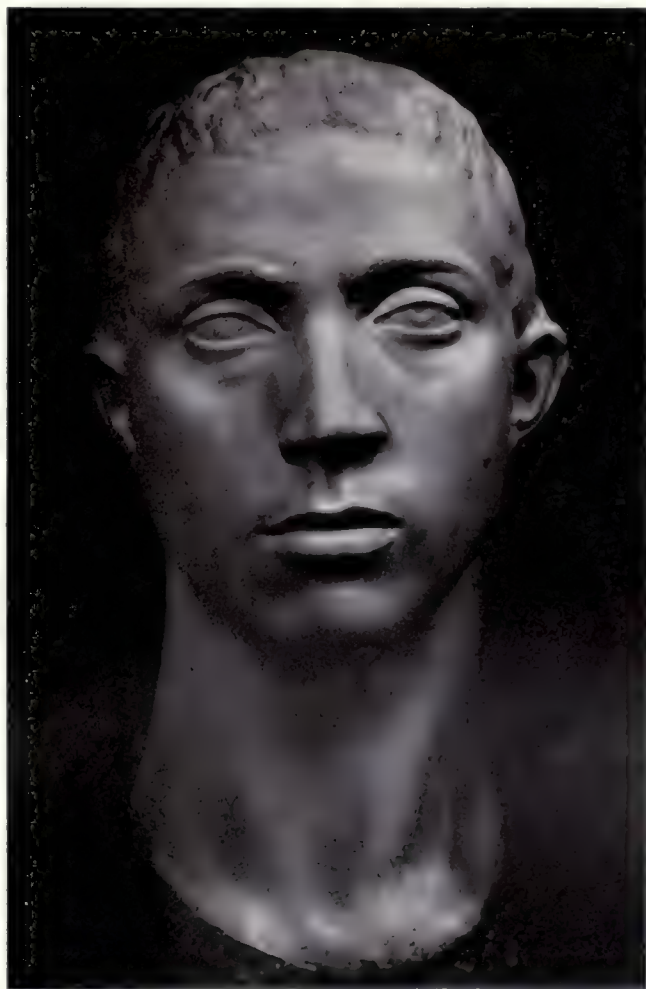
Fué casi un niño-prodigio:

a los veinte años tenía ya hecho el busto del poeta Lasso de la Vega; pero no ha expuesto, ni tomado parte en concursos, ni tiene medallas. Y, sin embargo, está consagrado como el escultor español más grande desde los últimos renacentistas, y como el solo escultor meridional que se pueda oponer a los creadores del Norte.

Como los artistas de las épocas de armo-

nia general, Julio Antonio no ha vacilado nunca; su obra, que a cada producción nueva se amplía y se renueva, estaba resuelta desde su principio; es tal como debía ser, no puede ser de otra manera. Esa dualidad de espíritu que se funde en ella, es precisamente

la que la afirma y la hace — siempre — definitiva. Una obra griega no puede existir hoy; el Partenón, con ser insuperablemente bello, nos resulta de dimensiones cortas; no puede contener todo lo que hoy esperamos de nuestras realizaciones, y, la obra que se haga para un Partenón nos tiene que parecer pequeña. Hay algo más hoy que la norma de la forma hermosa; la euritmia, con ser la cualidad más bella, sola no nos satisface. Los que creían ciega-



JULIO ANTONIO

LA RAZA: AVILA DE LOS CABALLEROS

decían que acercaba los hombres a los dioses, y adoraban, en las teorías de vírgenes y de jinetes, toda la fuerza impasible del mundo. Pero nosotros, después que el Partenón se ha derrumbado, hemos conocido la belleza sin formas, la belleza que sólo era tal por su iluminación interior; las catedrales no tienen la armonía de los templos paganos, pero son mayores y no tienen tampoco su





RELIEVE (PLATA),  
POR JULIO ANTONIO



LA RAZA: EL NOVICIO,  
POR JULIO ANTONIO



impasibilidad. Por ellas, por la belleza insuperable de su angustia y de su tortura, la exaltación ha dominado.

Hoy, la catedral está casi tan lejos como el templo; la armonía física nos parece inferior, pero la angustia sola nos oprime. España tiene la dureza implacable de Castilla y la energía naturalmente hermosa del Mediterráneo: en la obra de Julio Antonio, junto a la euritmia que acerca los hombres a los dioses, está la pasión que hace de cada hombre un creador.

Muchos quieren separar, en la obra de Julio Antonio, la forma y el espíritu; quieren ver dos aspectos distintos, y es que a veces el uno parece dominar el otro.

Sin embargo, su espíritu y su forma son inseparables. Nacieron juntos y juntos se han ido agrandando. No hay una sola obra de Julio Antonio que contradiga este resultado; sus obras más espirituales — más cristianas y más castellanas — sus bustos, ¿no tienen la armonía exterior de su serenidad? Y su creación más pagana, el «Monumento a los héroes de la Independencia de Tarragona» ¿no tiene un dolor que lo estremece todo?

No se puede separar en Julio Antonio la

influencia antigua de la influencia castellana; se puede únicamente distinguir su obra humana de su obra monumental.

Los bustos son, en el arte de Julio Antonio, la parte más pura y más íntegra; podríamos decir *la más total*, pues en ellos el artista se manifiesta completamente. Si los bustos griegos son los más grandes del mundo, los florentinos son los más expresivos. Al querer hacer de sus bustos una *expresión*, y hasta una representación, Julio Antonio se ha vuelto naturalmente hacia Florencia. Ninguna obra nace por sí misma, y en todas, aún en las más grandes, se ven claramente

las influencias que las han producido. En Julio Antonio, junto a la influencia tarraconense, — es decir la influencia del clasicismo natural venido hasta nosotros — y junto a la influencia de la vieja escultura española, aparece la influencia florentina.

A primera vista esta influencia es la que domina en sus bustos; su busto de niño — ya antiguo en su producción — es *muy Donatello*. Poco a poco este aspecto florentino

se va perdiendo en el espíritu de la obra, y los últimos bustos de Julio Antonio no conservan de florentino más que su *deseo de expresión*. Toda la pasión, todo el frenesí



JULIO ANTONIO

BOCETO DE UN MONUMENTO (FRAGMENTO)



MASCARILLA DE WAGNER  
(ESTUDIO), POR JULIO ANTONIO



que Julio Antonio va concentrando en la obligada serenidad de sus monumentos, los derrama luego en estas obras *libres*. La tranquilidad que le impone su aticismo le sirve luego para sentir mejor su fuerza castellana, para penetrar más en su fondo.

A todo artista español, Castilla tiene que admirar. Así como el espíritu mediterráneo es la suma más alta de armonía exterior, el espíritu de Castilla es la suma más exaltada del apasionamiento. Ningún arte fué más bello que el griego; ninguna obra fué más grande que la de Theotocopuli, la obra castellana entre todas. Julio Antonio debe a Castilla toda su energía, la fuerza interior que proyecta y eleva toda su armonía, y en las obras que crea sólo por esta fuerza, es en las que adquiere mayor grandiosidad.

Son siempre bustos, toda una serie de bustos que llevan por título general: La raza. Parece ser como si en estas obras el artista quisiera suprimir todo lo que no es esencial al espíritu, todo lo que puede depender de la armonía corporal; son sólo bustos, y, más que bustos, ros-

tros; obras que sacan toda su grandeza de la grandeza de su expresión. Y son únicamente bustos de humildes, de apasionados del dolor; bustos que llevan en sus facciones duras toda la tragedia de la belleza castellana que no tiene belleza más que en la fuerza de su tortura y de su aceptación. Bustos que, antes que una representación son una síntesis: la «Mujer Castellana», «El hombre de la Mancha», «El Cabrero», no son figuraciones de individuos; son un pueblo entero, y, más

aún, la suma de sus caracteres y de sus sentimientos. Si fueran sólo representaciones de tipos no tendrían esa emotividad; podrían ser interesantes, vivientes, pero no tendrían esa grandeza suprema que les viene de ser supremamente ellos.

Sus rasgos no son rasgos característicos; son rasgos *totales*. Así como un trozo de la llanura castellana encierra todo el paisaje de Castilla, así la fisonomía de un busto de Julio Antonio encierra todas las fisonomías de su raza. Brutalidad del «Ventero» o placidez de «Rosa-María»: tienen todos los aspectos de todos los hombres y de



JULIO ANTONIO  
FARO ESPIRITUAL (FRAGMENTO). GRUPO SUPERIOR



LA RAZA: LA MUJER DE CASTILLA, POR JULIO ANTONIO





LA RAZA: RETRATO DE UN  
POETA, POR JULIO ANTONIO



LA RAZA: LA MINERA,  
POR JULIO ANTONIO



todas las mujeres que se resumen en ellos.

Todas las sensaciones y toda la comprensión que da el sentimiento de Castilla, están en estos bustos; cualquiera de ellos dice la totalidad del espíritu que eleva, como ninguno, la belleza de la tortura y de la exaltación, y el sentimiento de estos bustos impone a esta belleza un ritmo tan natural como el de la belleza de las formas.

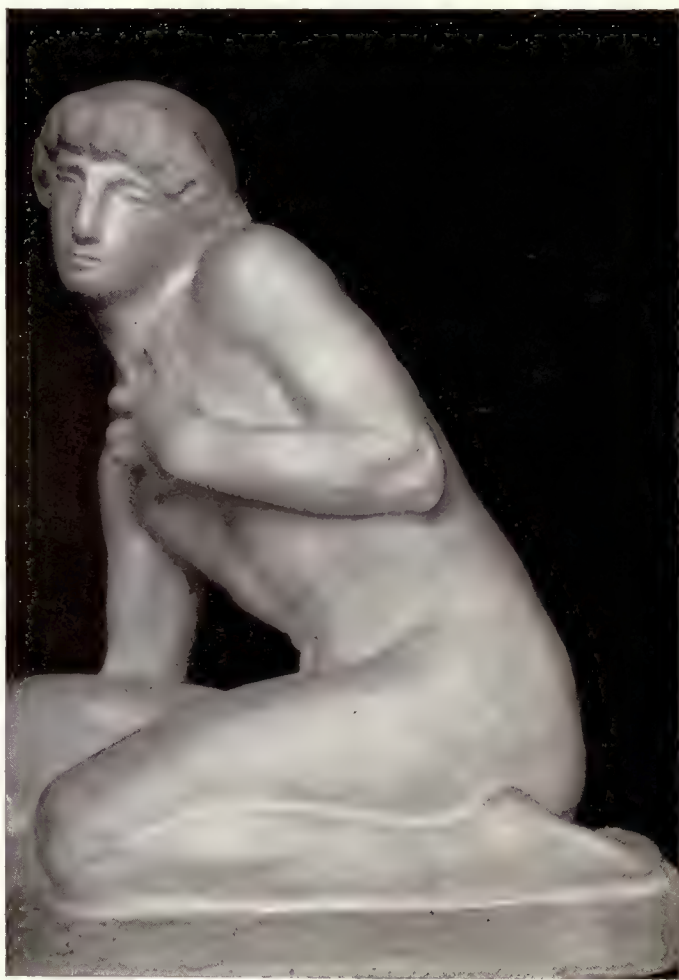
La pasión que en la obra de las catedrales fué instintiva es, en Julio Antonio, voluntaria y reflexionada. La dualidad de su carácter mediterráneo y castellano impone a su obra castellana un gran equilibrio. No tiene esta obra la lógica *natural* del grito del místico; pero su dominación le da una armonía también natural de comprensión serena y justa. «La minera» es de la era nueva; su belleza sale del interior, y, sin embargo, tiene la altura de las obras cuya belleza exterior

se asemeja a la de los ritmos naturales. Por ahí Julio Antonio se separa de los florentinos, como se separa también de Meunier. Pero es interesante comparar estos bustos castellanos

con los del gran artista belga. Hay en Meunier una exasperación que no puede existir en el arte de Julio Antonio; Meunier es más atormentado, *más moderno*; Julio Antonio mira desde más alto, y los obreros de Meunier y los tipos de Julio Antonio encarnan ante todo dos razas distintas; una vuelta únicamente hacia adentro y hacia lo inmediato; otra que, aún en su dolor, participa en espíritu, por su neo-aticismo, de la euritmia que

en un tiempo fué reina del mundo.

Toda la producción de Julio Antonio reúne la impasibilidad de las fuerzas exteriores con la inquietud de la energía espiritual, y ofrece de este modo una continua impresión de elevación. Julio Antonio, que siente el desequilibrio grandioso de Castilla hasta consagrar a su expresión la parte más pura de su obra, permanece sin embargo siempre por cima de este desequilibrio, y así puede con-



JULIO ANTONIO

EL «HÉROE HERIDO»

DESNUDO PARA EL MONUMENTO A LOS DEFENSORES DE TARRAGONA

centrar en un solo aspecto toda su exaltación. En vez de mezclar su espíritu con el de sus modelos, hace que estos abran su espíritu ante él. Él los penetra, descubre toda



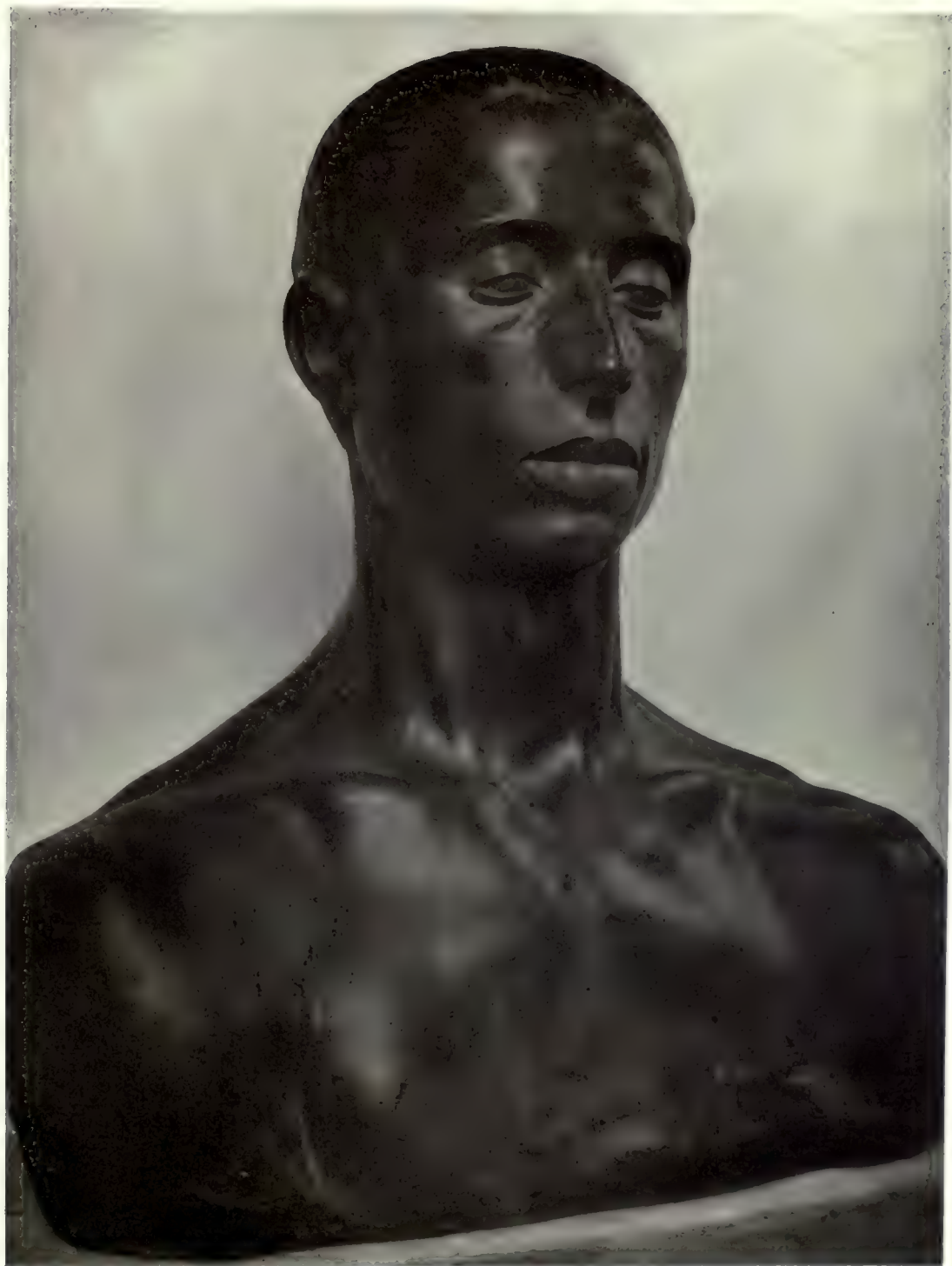
FOTOTIPIA, THOMAS-BARCELONA



ESTUDIO, POR JULIO ANTONIO







LA RAZA: MINERO DE AL-  
MADÉN, POR JULIO ANTONIO



su fuerza, todas sus razones y todas sus causas y luego los resume —exaltados y reales— en un tipo único y definitivo.

Cada busto de estos que encarnan «la Raza» podría existir solo. No se completan entre ellos; se siguen, se prolongan, se añaden unos a otros como manifestaciones paralelas: la «Mujer de Castilla», «Rosa-María», o la «Moza de la Aldea de Rey» viven la misma vida que «El hombre de la Mancha» o que el muchacho de «Ávila de los Caballeros»; su vibración es idéntica, y cada una de estas obras resume lo que resumen las demás y, cuando la série termine —¿la dará jamás por terminada el artista?— formará, no un total, sino una sucesión de totales. Cada una de sus partes la integra completa.

Junto a los bustos que, por sacar toda su significación de la expresión de ciertos tipos definidos, han de quedar como representaciones más concretas del espíritu de su raza, tiene Julio Antonio otros que son, ante todo, la expresión de su espíritu propio. Unos, aún sin entrar en la serie que ensalza la fuerza castellana, vienen sin embargo directamente de Castilla: «El novicio» no representa un carácter particular de la meseta, pero su aspecto, su aspecto interior sobre todo, no puede resumir más que un aspecto castellano; otros están completamen-

te fuera de la sujeción de la raza: por ejemplo el busto del poeta Lasso de la Vega, y sin embargo llevan la fuerza de la raza en ellos.

Aquí es donde se ve claramente como el espíritu del artista armoniza el espíritu que se le ofrece. Después de exaltar hasta la energía máxima la pasión de Castilla, Julio Antonio equilibra, en su propia emoción, todas las expresiones; pues su emoción, por haber conocido la tranquilidad de los ritmos anti-

guos, es siempre comprensiva y serena; y así como los bustos de «La raza», por la dominación de su angustia podrían ser de un templo, los bustos que él crea fuera de la presión de esta raza, por la pasión que vibra bajo su clasicismo, podrían ser representaciones de la tierra. «El minero», encarnación insuperable de la tortura de Castilla, tiene, en su faz de pasión intensa, una serenidad suprema; la «Mujer castellana» y «El cabrero» aceptan el



JULIO ANTONIO

ESTUDIOS

dolor con la naturalidad con que los griegos aceptaban la vida, y el «Muchacho de Ávila de los Caballeros» se ofrece entero como un santo de catedral — y como un dios de vida adolescente y amplia. Y, frente a ellos, comulgando, tras su apariencia, en un mismo ritmo, están los otros bustos, hermanos del de Lasso, y está toda la demás obra, la obra que, sin ser de Castilla, ha recibido el alma



LA RAZA: LA MUJER DE LA  
MANTILLA, POR JULIO ANTONIO



del alma castellana. ¡La obra heroica, la que tiene, en su deseo constante de heroísmo, una ascensión hacia el ritmo perfecto! ¡La obra mediterránea que va a Grecia después de arrodillarse en una catedral! ¡La que guarda su expresión en lo más profundo de sí misma y quiere, ante todo, vivir por su forma, por la relación de su apariencia con las apariencias naturales! ¡La obra que quiere resucitar la euritmia que nunca ha muerto!

Si en sus bustos Julio Antonio dice una oración al espíritu, en esta parte de su producción que pudiéramos llamar *parte monumental*, entona un himno a la vida gloriosa. Se ve en ella un deseo de naturalidad máxima, como una aspiración hacia una belleza animal e íntegra. Aspiración no más; no se pueden desechar los tiempos transcurridos; la angustia pasada no se puede olvidar; y los héroes de Julio Antonio tienen en su boca un pliegue doloroso que ignoraban los héroes del propileo de Atenas. Su heroísmo se agranda en esta conciencia de sí mismo: su expresión, al aceptarse, se eleva; y, hoy que nos es prohibida la impasibilidad, la concepción de esta serenidad que encierra todas las angustias es más alta que la de la serenidad que permanece en lo exterior.

La exaltación de los bustos de Julio Antonio alcanza en estas obras el patetismo más profundo. Sus héroes sienten lo que ignoraban los héroes antiguos, y son grandes porque son concentrados. No gritan; se estremecen y se doblan sobre su estremecimiento; el

soplo de grandiosidad que recorre la producción monumental de Julio Antonio, y la une directamente a la producción griega, no le permite el patetismo acusado. Su patetismo es de gestos graves y definitivos, de aceptación serena y, sobre todo, de silencio.

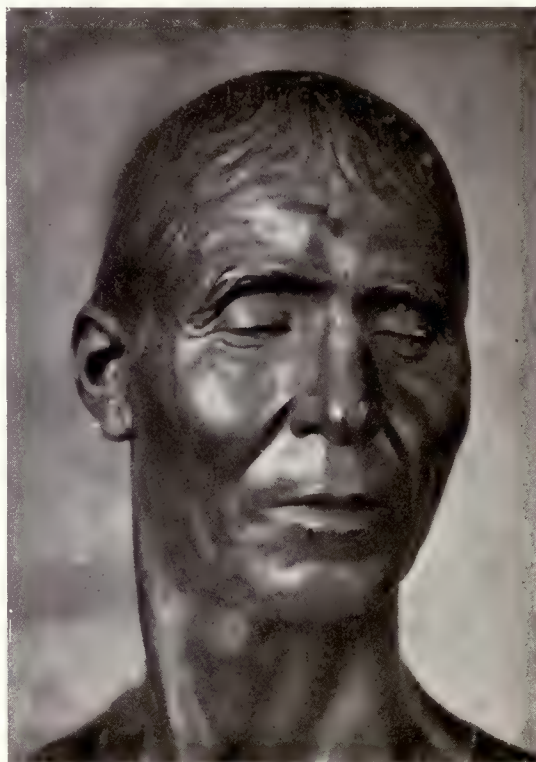
Las obras más apasionadas de Julio Antonio, «El cabrero», la «Mujer castellana» guardan su tragedia en un silencio de culto y de evocación; sus obras de *armonía* tienen a la fuerza que ser silenciosas. La serenidad única de la obra de Julio Antonio — ¿qué otro escultor domina hoy su exaltación tan definitivamente? — da a su patetismo una fuerza que pudiéramos llamar varonil: cada gesto corresponde a una expresión claramente es-

tablecida, todos los gestos concurren a un sentimiento único que a su vez es el sentimiento de todas las demás producciones; no hay contorsiones, ni gritos, ni violencia, y la exaltación más aguda se expresa en apariencias reflexionadas y *enteras*.

En la escultura reside un espíritu de una solemnidad casi inmóvil, un espíritu que anima de *adentro para afuera*, que hace de la estatuaría un arte tan alto como la sinfonía; el arte conteniendo la idea misma de la creación natural.

Ciertas esculturas

quedan para siempre como la encarnación de un ritmo viviente; son las esculturas que, en una sola apariencia, resumen todos los aspectos. La producción de Julio Antonio, siendo siempre síntesis, necesita la tranquilidad que comprende — concentradas — todas las in-



JULIO ANTONIO

HOMBRE DE LA MANCHA



DESNUDO DE MUJER (ESTUDIO), POR JULIO ANTONIO



quietudes; un gesto violento solo nos dice la violencia, un gesto sereno nos sugiere todos los sentimientos. Para decirnos todo el valor de los héroes que lucharon por la independencia de Tarragona, Julio Antonio no ha querido figuras exteriormente dramáticas que rebajan una acción a su solo aspecto exterior: una matrona sosteniendo el cuerpo muerto de su hijo, y teniendo a sus pies a su otro hijo herido, nos dice todo el patetismo de la lucha, del sacrificio, y de la oferta voluntaria; y lo dice sencillamente, con una serenidad que la protege de lo momentáneo y de lo accidental.

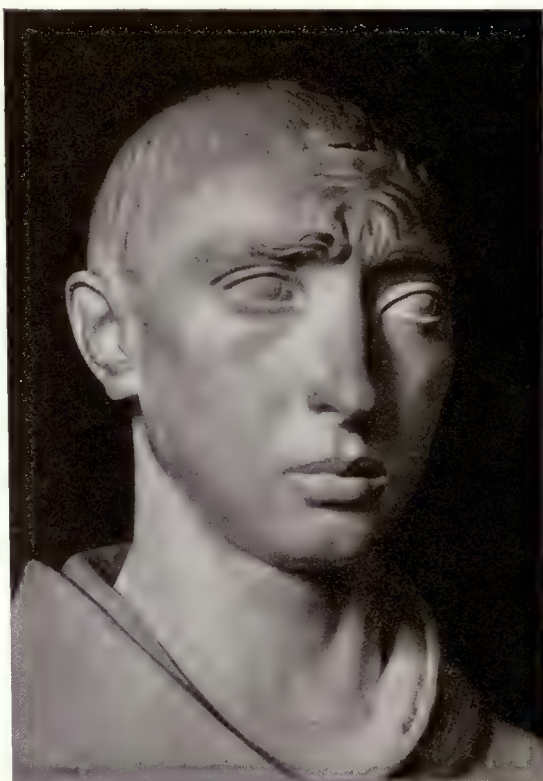
Nada de muecas ni de gestos que confinan un sentimiento en su expresión física: el lento y pesado abandono de cuerpo que busca la tierra, la boca que cae en una expresión dolorida, nos penetran más que los gritos más desgarrados; y la tranquilidad de la matrona—una tranquilidad que no es resignación, que es entrega orgullosa—hace del valor de los héroes un sentimiento tan grande como el que crea las leyendas.

Así como no admite *representaciones*, la obra monumental de Julio Antonio no admite símbolos ni alegorías; toda la tragedia de la lucha por la independencia de una ciudad está para él en el dolor de estos dos cuerpos hermosos de hombres jóvenes y en el orgulloso sacrificio de la matrona que los ofrece; todo el esplendor de la obra más grandiosa de los tiempos modernos, está para

él en la exaltación del autor de esta obra.

En su «Monumento a Wagner»—aún no terminado—Julio Antonio representa sencillamente la figura del coloso de Bayreuth; pero la representa así, en coloso, en dominador, en genio que avasalla todo y concentra todo en sí mismo. Será esta obra la consagración más grande de Wagner, será también la única que le sea adecuada, la única que encarne verdaderamente el espíritu de

Wagner, y la *calidad* de este espíritu. Wagner está sentado y su cuerpo y su cabeza que semejan un águila gigantesca, se suman, en esencia y en aspecto, a las obras-tipos del genio de los pueblos: la Esfinge, el coloso de Rodas se prolongan en este monumento sin distinción de tiempos ni de espíritus. Como lo fueron ellos, el «Wagner» de Julio Antonio simboliza—sin símbolos ni alegorías—una fuerza tan indestructible que llega a ser natural como los montes y las rocas. Y esto, ningún otro monumento moderno lo



JULIO ANTONIO. LA RAZA. EL NOVICIO (FRAGMENTO)

ha simbolizado. Es siempre el mismo *soplo heroico*. El «Minero» que acepta su espíritu castellano con la serenidad de un ídolo pagano, se iguala al «Wagner» que impone su energía. Da lo mismo; como da lo mismo la boca caída del «héroe herido» y el rostro impasible de «Rosa-María». Por cima de cualquier reacción están en la obra de Julio Antonio la angustia de Castilla y la naturalidad griega. Esta hace aceptar aquella y las dos, fundidas en la comprensión del



LA RAZA: ROSA-MARIA  
(PLATA), POR JULIO ANTONIO



artista, llegan a la más completa serenidad.

Esta serenidad impide que aparezca el virtuosismo; en Julio Antonio la sabiduría del oficio parece secundaria, y es que el espíritu es tan grande que borra su materialidad. Pero el oficio de Julio Antonio, su técnica, es una cosa importantísima, y los medios que emplea para realizarse no pueden pasar inadvertidos.

En ninguna obra de Julio Antonio aparece el virtuosismo; pero en ninguna obra tampoco la Idea va más lejos que su interpretación; y es que antes de llegar a esta idea, antes de posesionarse de ella, Julio Antonio se había posesionado ya de todos los medios necesarios a su exactitud.

Julio Antonio puede contrastarse entre el pequeño número de los artistas modernos que saben lo que le pueden pedir a su obra. Hace su obra como piensa y como quiere verdaderamente; conoce el cuerpo humano como lo conocían los antiguos y los renacentistas que se obligaban a estudiarlo como anatómicos, y sabe todas las sensaciones que puede dar. Así, en él nunca una expresión es falsa; todos sus valores son justos según su idea y todos están proporcionados a su ritmo natural y al ritmo superior que él les exige. Sus figuras contienen verdaderamente *el*

*peso de sus formas*; sus movimientos existen porque él los desea y porque los indica la verdad. La verdad, no la exactitud ni la imitación; la verdad de la obra que, al crear un cuerpo, vuelve a crear la naturaleza.

Está tan unido su oficio a su idea que su modelado es siempre — en su perfección —

sencilisimo. Es el modelado de los que no necesitan ostentar su fuerza para imponerla, de los que, conociendo la integridad de sus recursos, no necesitan mostrarlos para cerciorarse de ellos. Y, digo perfección porque los mismos que son contrarios al espíritu de su obra, tienen que reconocer que, desde aquel maestro del modelado que fué Donatello, muy pocos han sido los que *construyen* la realidad tranquila de un «Novicio» o la ampliación lógica

de un «Wagner». No se puede ir más allá.

De la misma perfección de la obra viene su sencillez. La complejidad no existe en la libertad completa y, sólo los artistas vacuos se preocupan de la composición detallada. Un académico tiene que ocultar su impotencia con habilidades, pero las *Tres Parcas* fidiacas del British Museum son sencillamente tres figuras sentadas y el *Moisés* del Buonarroti es, ante todo, la representación solemne de un anciano.



JULIO ANTONIO. DETALLE DE LA CABEZA DE LA  
ESTATUA ORANTE DE M.<sup>LA</sup> TERESA DE LAPORTILLA



JULIO ANTONIO

ESTATUA YACENTE DE ALBERTO LEMONNIER

La obra de Julio Antonio es siempre *clara*; está siempre netamente establecida y definida. En ella «la Poesía» se realizará con un cuerpo hermoso de mujer fuerte y serena; sus bustos de «la Raza» que nacen directamente de la complejidad sentimental de un pueblo, tienen apariencias familiares y cotidianas; y el «Wagner» que, con la serie de estos bustos, será probablemente su más alta manifestación, se presenta sencillo en su dominación insuperable.

Castilla sola no es sencilla; la aspereza monótona de su campo es más difícil de penetrar que la variación de los paisajes de montañas, y su exaltación está hecha de muy distintas pasio-

nes. Ninguna creación de Castilla — ni la Catedral, ni el Greco, ni Zuloaga — se han equilibrado; dan la pasión con apasionamiento, y así su grandiosidad es de una calidad única e inegualable. Pero Julio Antonio no es una creación *únicamente* de Castilla; por eso la puede mirar con la tranquilidad de su origen mediterráneo — el origen que, por

«la dama de Elche» y el ambiente de Tarragona, le hace remontar hasta el aticismo más clásico, y su *sensación castellana*, con no tener el ímpetu del misticismo de Castilla, es sin embargo justa: es Castilla en su hora de reposo y de recogimiento.

Así Julio Antonio nos da, del pueblo más exaltado



JULIO ANTONIO

FRAGMENTO DE LA ESTATUA YACENTE DE ALBERTO LEMONNIER



del mundo, la serenidad que concentra en una expresión única todas sus expresiones. Esta serenidad es tan definitiva como la tortura, y «El Minero» o la «Mujer castellana» no se podrían completar. Son sencillos y verdaderos inefablemente.

Y sencilla es también, y natural y lógica, la parte de su producción que afirma, después de sentir la inquietud de Castilla, la belleza sana e instintiva de la vida física, la grandeza siempre viviente de la armonía natural.

La obra de Julio Antonio no es improvisada; es el resultado directo de dos vibraciones; la fusión, en un solo aspecto, de dos maneras de sentir que, poco a poco han formado el ideal de un pueblo. Y, por serlo con una pureza tan abierta y tan rígida, por su *deseo de integridad*, esta obra se nos presenta como una de las más nobles manifestaciones del espíritu español.

Es una obra que, por los años que lleva de creación, se encuentra aún, a pesar de su importancia, en su primera etapa. No es probable que en ella aparezcan cambios sensibles, pues está *cuajada* desde su primera producción, pero todo arte viviente, aun sin renovarse, evoluciona. Sabemos el camino que seguirá Julio Antonio; no sabemos a donde le podrá conducir; más, sea cual fuere su resultado total, este tendrá que ser forzosamente el resumen del arte escultórico de España y su más alta representación.

\* \*

No hemos querido suprimir nada del estudio que escribimos sobre Julio Antonio cuando era una maravillosa flor de vida. Nos parecería algo así como si le enterrásemos más profundamente todavía. El camino que sólo creíamos empezado, se ofrece ya definitivo e inmutable.

MARGARITA NELKEN



JULIO ANTONIO

FRAGMENTO DE LA ESTATUA YACENTE DE ALBERTO LEMONNIER

## ÍNDICE





# INDICE

POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES

## TEXTO

	PÁGS.
<b>Badrinas y Escudé</b> (Antonio)	
Otto Gussmann . . . . .	165
<b>Bosch Gimpera</b> (Pedro)	
La mujer desnuda en la escultura griega y la Afrodita de Cnido de Praxiteles . . . . .	305
<b>Caudel</b> (Georges)	
Unas pinturas decorativas de Theo Van Rysselbeyke . . . . .	77
Los jardines inspiradores . . . . .	175
<b>Conde de las Navas</b>	
De encuadernación (Divagaciones). . . . .	269
<b>Domenech</b> (Rafael)	
Exposición nacional de Bellas Artes. 1917 . . . . .	235
<b>Fabré y Oliver</b> (J.)	
El «Cau Ferrat» de Sitges . . . . .	1
<b>Francés</b> (José)	
Beltrán Masses. . . . .	314
<b>Gestoso y Pérez</b> (J.)	
Cruces artísticas de la Catedral de Sevilla . . . . .	182
<b>González Martí</b> (Manuel)	
El arco de Aragón en Nápoles . . . . .	276
<b>Gos</b> (Francisco)	
Dos mujeres escultoras. M. Kacér — Luna Drexterowna . . . . .	333
<b>Lafond</b> (Pablo)	
Los hierros del «Cau Ferrat» . . . . .	7
<b>Nelken</b> (M.)	
La pintura española en la primera mitad del siglo XIX . . . . .	103
Julio Antonio . . . . .	415

	PÁGS.
<b>Picca</b> (Vittorio)	
Un ilustrador italiano. Alberto Martini . . . . .	203
<b>Rodríguez Codolá</b> (M.)	
El alma del «Cau Ferrat». Santiago Rusi- ñol . . . . .	35
Un pintor húngaro. Segismundo de Nagy . . . . .	45
Exposición de Arte Francés en Barcelona . . . . .	127
Arte Decorativo. Para lo venidero . . . . .	189
Los jardines y el palacio de la Granja . . . . .	286
Exposición de Arte . . . . .	377
<b>Sarthou Carreres</b> (Dr. Carlos)	
Antigüedades de Sagunto . . . . .	60
El monasterio de Piedra . . . . .	345
<b>Soler y Palet</b> (José)	
Descubrimiento de pinturas murales romá- nicas en Santa María de Tarrasa . . . . .	205
<b>Teixidor</b> (Salvador)	
La vida artística . . . . .	300
<b>Tormo</b> (Eliás)	
El divino Morales . . . . .	215
<b>Vegué</b> (Ángel)	
Exposición de pinturas españolas de la pri- mera mitad del siglo XIX . . . . .	83
<b>Anónimos</b>	
Bibliografía . . . . .	233, 234
Dibujos y pinturas de José Loygorry . . . . .	81
Ecos artísticos. 198, 200, 266, 267, 268, 304, 344, 390, 392, 397, 398, 399, 400, 401, 404, 406, 408, 409, 412, 413, 414 . . . . .	
José Gestoso . . . . .	201
Premios concedidos por el Jurado . . . . .	264
Reseña histórica del Monasterio de Piedra . . . . .	365



# GRABADOS

	PÁGS.		PÁGS.
<b>Alcalá Galiano (A.)</b>		La raza: La mujer de Castilla . . . . .	439
En el puerto . . . . .	407	La raza: Retrato de un poeta . . . . .	440
<b>Albeniz (Laura)</b>		La raza: La minera . . . . .	441
La Bailarina . . . . .	342	El héroe herido. Desnudo para el monu- mento a los defensores de Tarragona . . . . .	442
La Bailadora . . . . .	343	Estudio . . . . .	443
<b>Alenza y Nieto (Leonardo)</b>		La raza: Minero de Almadén . . . . .	445
Retrato . . . . .	119	Estudios . . . . .	446
<b>Alenza (Leonardo) (P)</b>		La raza: Mujer de la mantilla . . . . .	447
Retrato del Empecinado (P) . . . . .	119	Hombre de la Mancha . . . . .	448
<b>Alsina (Antonio)</b>		Desnudo de mujer (estudio) . . . . .	449
Plañidera . . . . .	413	La raza: El novicio (fragmento) . . . . .	450
<b>Aman Jean</b>		La raza: Rosa-María (plata) . . . . .	451
Plafón. . . . .	154	Detalle de la cabeza de la estatua orante de M. <sup>a</sup> Teresa de Laportilla . . . . .	452
<b>Andreu (Mariano)</b>		Estatua yacente de Alberto Lemonnier. . . . .	453
Retrato . . . . .	390	Fragmento de la estatua yacente de Alberto Lemonnier. . . . .	453
<b>Aniello (Juan D')</b>		Fragmento de la estatua yacente de Alberto Lemonnier. . . . .	454
Lobo de mar . . . . .	412	<b>Aparicio (José)</b>	
<b>Antonio (Julio)</b>		Retrato . . . . .	120
Estudio de composición para un friso (fragmento). . . . .	415	<b>Bail (José)</b>	
Retrato de Julio Antonio . . . . .	415	Una mujer hacendosa . . . . .	141
Estudios de composición para un friso (fragmento). . . . .	416	<b>Beltrán (Federico)</b>	
Estudio de composición para un friso (fragmento). . . . .	417	Mi familia. . . . .	314
El trabajo (boceto). . . . .	418	El pintor y su esposa . . . . .	315
Retrato . . . . .	419	Retrato del niño Luis Martí . . . . .	316
El precursor (fragmento) . . . . .	419	Retrato de Baltasar Samper . . . . .	316
Estudio . . . . .	420	Tanagra . . . . .	317
Estudio . . . . .	421	La iniciada . . . . .	318
La raza: Darío . . . . .	422	Fruta de otoño . . . . .	318
El ventero de Peñalsordo . . . . .	423	Canción de bilitis . . . . .	319
Andrógino. . . . .	424	Noche azul . . . . .	320
Tarraco . . . . .	425	Baño de sol . . . . .	321
Estatua orante de D. <sup>a</sup> María Teresa de Le- monnier (fragmento de un mausoleo) . . . . .	426	Mely y Xuty . . . . .	323
Monumento a los héroes de la Independen- dencia de Tarragona . . . . .	427	El primogénito . . . . .	324
Fragmento de la estatua del «Héroe Herido». . . . .	429	Retrato de Mirabella . . . . .	325
Estatua del «Héroe Herido» . . . . .	430	Las damas del mar. . . . .	326
El héroe muerto . . . . .	431	Las peregrinas. . . . .	326
Tarraco (yeso). . . . .	432	Noche galante (Propiedad de D. Alfon- so XIII) . . . . .	327
La raza: Avila de los caballeros . . . . .	433	La noche ducal . . . . .	328
Relieve (plata). . . . .	434	Zhara en la danza de la abeja . . . . .	328
La raza: El novicio . . . . .	435	La súplica . . . . .	329
Boceto de un monumento (fragmento). . . . .	436	Canción gitana . . . . .	330
Mascarilla de Wagner (estudio) . . . . .	437	Invocación a Laksmi . . . . .	330
Faro espiritual (fragmento). Grupo supe- rior. . . . .	438	El castillo . . . . .	331
		<b>Benedito</b>	
		La cacharrera . . . . .	405

	PÁGS.
<b>Beneito</b> (Vicente)	
Encuadernación . . . . .	270
<b>Benet</b> (Manuel)	
Merceditas . . . . .	404
<b>Bilbao</b> (Gonzalo)	
Interior de la Fábrica de Tabacos (Sevilla). . . . .	388
<b>Blanche</b> (J. E.)	
Flores . . . . .	152
<b>Bou</b> (Cristóbal)	
Francisco, tipo segoviano . . . . .	202
<b>Cabanyes</b> (A. de)	
Marina . . . . .	401
<b>Carabin</b> (Francisco Rupert)	
Un reloj . . . . .	301
<b>Cardona</b> (Juan)	
Vendimiadoras . . . . .	200
La dama ataviada . . . . .	409
<b>Carnicero</b> (Antonio)	
Escena campestre . . . . .	119
<b>Carrière</b> (E.)	
Maternidad . . . . .	130
<b>Castelló</b> (Vicente)	
Autorretrato . . . . .	120
<b>Colom</b> (Juan)	
Paisaje . . . . .	394
<b>Coll</b> (Marcos)	
Campeón . . . . .	253
<b>Corredoyra</b> (Jesús)	
Escuela de Cantores . . . . .	243
<b>Cristóbal</b> (Juan)	
Desnudo de mujer. . . . .	251
<b>Cuñat</b> (Enrique)	
Sol de tarde . . . . .	408
<b>Dalou</b>	
Sileno . . . . .	142
<b>Daumier</b>	
El aficionado a las estampas . . . . .	129
<b>Declance</b> (Alicie)	
Sombrilla de encaje . . . . .	300
<b>Delasalle</b>	
Retrato de Benjamín Constant . . . . .	149
<b>Drexterowna</b> (Luna)	
Estudio . . . . .	336
En el palco . . . . .	336
Desolación . . . . .	337
Estudio . . . . .	338

	PÁGS.
Estudio . . . . .	338
Estudio . . . . .	339
Estudio . . . . .	340
El pensador . . . . .	341
<b>Dubois</b>	
El perdón . . . . .	160
<b>Durand</b> (Carlos)	
Estudios . . . . .	128
Un tocador de mandolina . . . . .	151
<b>Elbo</b> (José)	
Retrato de Don Eduardo Latorre y Peña . . . . .	124
<b>Elias</b> (Félix)	
Bodegón . . . . .	399
<b>Esquivel</b> (Antonio María)	
Retrato de D. Pedro Laplana . . . . .	98
Retrato de su señora con su hija . . . . .	98
Retrato de la señora de Fernández de la Vega . . . . .	99
Retrato de caballero . . . . .	100
Retrato de señora . . . . .	100
Retrato . . . . .	101
Retrato de D. Sebastián de Aso y Travieso. . . . .	102
<b>Esteve</b> (Agustín)	
Retrato de D. <sup>a</sup> María de los Dolores de Chaves y Contreras, Condesa viuda de Superunda . . . . .	114
Retrato de la marquesa de Camarasa . . . . .	115
Retrato de D. Vicente Palafox y Silva . . . . .	115
<b>Eufronio</b>	
Vaso de las hetairas, Museo de San Petersburgo . . . . .	312
<b>Farré</b> (Antonio)	
Santuario . . . . .	382
<b>Fernández Cruzado</b> (J. Manuel)	
Retrato de D. Segismundo Moret . . . . .	113
Retrato de D. <sup>a</sup> María Quintana de Moret . . . . .	113
Retrato de D. <sup>a</sup> Josefa Moret y Quintana . . . . .	113
<b>Ferrer</b> (Eduardo)	
Desnudo . . . . .	368
<b>Florensa</b> (Salvador)	
Agua verde . . . . .	175
Estanque en Frascati . . . . .	176
Flores en un parque . . . . .	176
Quinta Montserrat en Portugal . . . . .	177
Costas Mallorquinas . . . . .	177
Parterre de flores en Lombardía . . . . .	178
Genelarife . . . . .	179
Parterre de Azaleas . . . . .	181
<b>Galwey</b> (Enrique)	
Paisaje . . . . .	389



	PÁGS.
<b>Gili Roig (B.)</b>	
Calella de Palafrugell . . . . .	400
<b>Gimeno (Francisco)</b>	
Un pueblo ampurdanés . . . . .	392
<b>Ginesta</b>	
Encuadración . . . . .	272
<b>Goya</b>	
Una boda (boceto). . . . .	83
Retrato de la Señorita de Silvela . . . . .	84
Retrato de Moratín . . . . .	84
La lechera de Burdeos. . . . .	85
Retrato de Juan Bautista de Muguero . . . . .	86
Retrato de la condesa de Haro . . . . .	87
Retrato de Gumersinda Goicoechea . . . . .	88
Santas Justa y Rufina . . . . .	88
Retrato de Pantaleón Pérez de Nenin . . . . .	89
San Pablo Apóstol. . . . .	90
Hospital de pestíferos . . . . .	91
Cueva de vagabundos . . . . .	91
Alegoría de la música . . . . .	92
Bandidos fusilando a un grupo de hombres y mujeres . . . . .	92
Retrato del nieto de Goya . . . . .	93
El tiempo mostrando a España ante la His- toria . . . . .	95
<b>Greco (El)</b>	
San Pedro. Cau Ferrat. . . . .	43
Santa Magdalena. Cau Ferrat . . . . .	44
<b>Guerin (Carlos)</b>	
La viola . . . . .	158
<b>Gusmann (Otto)</b>	
La entrada de Jesús en Jerusalén. Plafón decorativo al temple en la iglesia de Hainsberg (Sajonia) . . . . .	165
Las canteras. Faceta en la Casa Consisto- rial de Zeitz . . . . .	166
La enseñanza. Faceta en la Casa Consisto- rial de Zeitz . . . . .	167
La Agricultura. Faceta en la Casa Consisto- rial de Zeitz . . . . .	168
Ventanal (Casa Meirowsky, Colonia) . . . . .	168
Los oficios. Faceta en la Casa Consistorial de Zeitz . . . . .	169
Ventanal (Casa Meirowsky, Colonia) . . . . .	169
Torso. Estudio al temple . . . . .	170
Estudio de desnudo al temple . . . . .	170
Retrato del Pastor Gussmann, padre del autor (Pintura al temple) . . . . .	171
Ventanal en una villa . . . . .	172
Cartón para un ventanal. Iglesia de Ebin- gen (Wurttemberg). . . . .	173
Friso en el Salón. Biblioteca del Palacio de la Diputación de Dresde . . . . .	174

	PÁGS.
<b>Gutiérrez de la Vega (José)</b>	
Retrato de la Condesa de Montijo . . . . .	116
Retrato de D. <sup>a</sup> María Redondo. . . . .	116
Retrato de Don Ventura de Cerrajería y Mendieta . . . . .	116
<b>Harpignies</b>	
El estanque . . . . .	128
<b>Hermoso (Eugenio)</b>	
A la fiesta . . . . .	235
<b>Henner</b>	
El viejo Hermann . . . . .	130
<b>Hernández (Julio)</b>	
Retrato . . . . .	381
<b>Higueras (J.)</b>	
Veterano de la guerra de África . . . . .	256
Terrateniente andaluz. . . . .	256
<b>Kácer (M.)</b>	
Desesperación . . . . .	333
Caballos encabritados . . . . .	334
El hombre conducido por las fuerzas . . . . .	334
Cristo y los símbolos apocalípticos. . . . .	335
En oración . . . . .	335
<b>Kustchmann</b>	
Salón de música del Kerkau Pallast . . . . .	190
<b>Lasseuse (P. de)</b>	
La silla de manos . . . . .	302
El jardín de la marquesa . . . . .	303
Las terrazas . . . . .	303
El jardín de los amores . . . . .	304
<b>Latouche (Gastón)</b>	
Las tres gracias . . . . .	157
<b>Laurano (Francisco)</b>	
Relieve representando la entrada de Al- fonso de Aragón en Nápoles . . . . .	276
<b>Laurent (E.)</b>	
Retrato . . . . .	148
<b>Lerche (Hans. St.)</b>	
Retrato de A. Martini . . . . .	203
<b>Lerolle</b>	
El peinado . . . . .	155
<b>López (Vicente)</b>	
Retrato de D. José Gutiérrez de los Ríos . . . . .	108
Retrato del Conde de Retamoso . . . . .	108
Retrato de señora . . . . .	109
Retrato del marqués de Remisa . . . . .	110
Retrato de la señora de Vargas Machuca . . . . .	111
Retrato de D. Mariano González de Sepúl- veda . . . . .	112
Retrato del doctor Gutiérrez . . . . .	112

	PÁGS.
Retrato de señora . . . . .	112
<b>López Mezquita</b>	
La Susana . . . . .	200
Mujercita . . . . .	406
<b>Loygorry</b>	
Agua fuerte . . . . .	81
Tipo castellano . . . . .	81
La vendedora . . . . .	82
Agua fuerte . . . . .	82
<b>Lucas (Desiderio)</b>	
La abuela y el niño . . . . .	143
<b>Lucas (Eugenio)</b>	
Escena de la inquisición . . . . .	96
Retrato del pintor Pérez Rubio . . . . .	97
Batalla de Bailén (?) . . . . .	97
Un garrochista . . . . .	117
<b>Llimona (José)</b>	
Meditación . . . . .	411
<b>Llop (Francisco)</b>	
Iris . . . . .	404
<b>Llorens (F.)</b>	
Costas Gallegas . . . . .	240
<b>Llasera (José)</b>	
La joven del gato . . . . .	201
<b>Madrado</b>	
Retrato de D. <sup>a</sup> Carolina Coronado . . . . .	102
Retrato de D. Pedro José Pidal . . . . .	103
Retrato del general J. de Espeleta . . . . .	103
Retrato de Genaro Pérez de Villamil . . . . .	104
Retrato del marino Sánchez . . . . .	104
Retrato de Doña Elena de Castellví Shelly Fernández de Córdoba y Mac-Carthy . . . . .	105
Retrato del joven Federico Florez, con uni- forme de escolapio . . . . .	106
Retrato de la señorita Leocadia Zamora . . . . .	107
<b>Maillol</b>	
Pomona . . . . .	234
<b>Manet</b>	
Retrato de Mme. M. . . . .	131
<b>Marés (Federico)</b>	
Retrato del maestro Pahissa . . . . .	257
Relieve para un monumento . . . . .	258
Mater amabilis . . . . .	414
<b>Martí Garcés</b>	
Interior . . . . .	242
Interior . . . . .	378
<b>Martín (Henri)</b>	
El caserío de Labastida . . . . .	144
La mendiga . . . . .	145

## Martín (V.)

Encuadernación. Viste un ejemplar de las obras poéticas de Ventura de la Vega. Paris, 1866 . . . . .	273
--	-----

## Martini (Alberto)

Ilustración para la «Divina Comedi.» . . . .	203
El artista noruego Hans St. Lerche . . . . .	204
Ofelia . . . . .	204
Nocturno de Chopin . . . . .	205
La bella extranjera (Museo de Bruselas) . . . . .	206
Visión . . . . .	207
Murano . . . . .	208
Ilustraciones para la «Secchia Rapita» . . . . .	209
La belleza femenina . . . . .	210
Ilustración para el «Coloquio con una mo- mia», de Poe . . . . .	211
Ilustración para los «Cuentos extraordina- rios», de Poe . . . . .	211
Ilustraciones para los poemas en prosa, de Mallarmé . . . . .	212
Ilustración para «Amieto» . . . . .	213
La calavera de Yorick . . . . .	214

## Mathet (Pedro)

Conjunto perspectivo . . . . .	265
Catedral y Palacio episcopal . . . . .	266

## Matilla (S.)

Cadaqués . . . . .	386
--------------------	-----

## Maxence

Recogimiento . . . . .	152
------------------------	-----

## Ménard (Rene)

Nínia a la luz del Sol poniente . . . . .	155
---	-----

## Mercar (Antonio)

Retrato . . . . .	125
-------------------	-----

## Mesivo (Francisco)

Cruz. Catedral de Sevilla . . . . .	184
-------------------------------------	-----

## Mir (Joaquín)

Aguas de moguda . . . . .	241
Lirios y lodo . . . . .	395

## Miralles (Hermenegildo)

Encuadernación. Barcelona . . . . .	275
-------------------------------------	-----

## Moisés (Julio)

La camelia. . . . .	403
---------------------	-----

## Moisés de Huerta (?)

Busto . . . . .	257
-----------------	-----

## Mónaco (G.)

Puertas de bronce del Arco de Alfonso de Aragón. . . . .	280, 281
Plafón de la puerta del Arco de Alfonso de Aragón. . . . .	285



**Monet**

La estación de San Lázaro. . . . . 133

**Monticelli**

La lección de amor . . . . . 127

Retrato de Ch. Faure . . . . . 127

**Morales**

La sagrada familia. . . . . 216

La virgen de la Rueca . . . . . 219

La Madonna . . . . . 220

La virgen del pajarito . . . . . 221

Ecce-Homo . . . . . 223

San Pedro penitente . . . . . 225

Piedad. . . . . 227

Piedad. . . . . 229

Calvario . . . . . 230

La resurrección . . . . . 231

**Morales** (De un imitador de)

La Magdalena. . . . . 217

**Morales** (Equivocadamente atribuido a)

Cristo a la columna, tabla de Macip, Senior 224

**Morisset** (Henri)

Mediodía estival . . . . . 159

**Morissot** (Berta)

La Hortensia . . . . . 138

**Nagy** (Segismundo de)

La barca verde (Museo de Arte Moderno de Madrid) . . . . . 45

Mujer mondando patatas . . . . . 46

Bebedor de sidra . . . . . 46

Victoria Eugenia (1916) . . . . . 47

En la taberna . . . . . 48

El Guadaira . . . . . 49

Mujer con el cántaro . . . . . 50

Bailarina Gitana . . . . . 51

Mujeres . . . . . 52

Hombre dichoso . . . . . 53

Gitanas granadinas . . . . . 54

Vendedor de naranjas . . . . . 55

Bordadora matya . . . . . 57

Retrato . . . . . 58

Retrato . . . . . 59

**Nestor**

Majas de rumbo . . . . . 199

**Nonell** (Isidro)

Gitanilla . . . . . 380

**Oliver** (Magín)

Iglesia de Monmeló . . . . . 384

**Ortells** (José)

Poema. . . . . 254

**Otero** (J.)

Patricia . . . . . 412

**Padilla** (Rafael de)

Cabeza de mujer . . . . . 388

**Parra** (Miguel)

Florero . . . . . 120

**Paul** (Bruno)

Salón de recepción en el vapor mercante

«George Washington» . . . . . 191

Salón de the en el Kerkau Pallast . . . . . 192

Vestíbulo de los almacenes de Vereinigte

Werkstätten Für Kunst im Handwerk . 193

Ángulo de una sala de conversación . . . 195

Interior . . . . . 196

Salón-tocador . . . . . 196

Interior . . . . . 197

**Pelez**

El vendedor de violetas . . . . . 140

**Pérez de Villamil** (Genaro)

Cereemonia en la capilla de Reyes Nuevos

de la Catedral de Villamil . . . . . 112

Interior de iglesia . . . . . 122

**Petit** (R.)

Encuadernación. Contratapa . . . . . 274

**Pinazo** (Ignacio)

Ofrenda . . . . . 250

**Pinazo Martínez**

La princesita de los pies descalzos . . . . 247

Luciérnaga . . . . . 402

**Piñola** (Nicanor)

Retrato de D. M. P. . . . . 248

**Pissarro**

Árboles en flor. . . . . 135

El lavadero . . . . . 137

**Pla** (Joaquín)

Conjunto perspectivo . . . . . 265

Catedral y Palacio episcopal . . . . . 266

**Pradilla** (Francisco)

Infantita de Aragón. Siglo xv . . . . . 198

**Praxitelles**

Afrodita . . . . . 313

Copia de la Afrodita del Museo del Vaticano, Roma . . . . . 308

**Prinet**

En la playa . . . . . 144

Segovia . . . . . 156

Ante el espejo . . . . . 156

**Puig Perucho**

Cielo . . . . . 387

	PÁGS.
<b>Puvis de Chavannes</b>	
El pobre pescador . . . . .	139
<b>Raurich</b> (Nicolás)	
Claro de luna . . . . .	389
<b>Renoir</b>	
Le Moulin de la Galette . . . . .	132
El columpio . . . . .	134
El juicio de París . . . . .	233
<b>Ribera</b> (Juan)	
Retrato de Don José Álvarez Cubero . . . . .	124
<b>Rodés</b> (Vicente)	
Retratos de D. Francisco Ignacio Montse- rrat y D. <sup>a</sup> Salvadora Caldés. . . . .	121
<b>Rodin</b>	
La mano de Dios . . . . .	161
<b>Rodríguez Acosta</b>	
Con el santo y la limosna . . . . .	393
<b>Roganeau</b>	
Nacimiento de Venus . . . . .	147
<b>Romangé</b> (Roberto)	
El molino . . . . .	391
<b>Rucabado</b> (L.)	
Proyecto de restauración de la Biblioteca Menéndez Pelayo y Ante-proyecto de la Biblioteca y Museo Municipales para la Ciudad de Santander . . . . .	259
Anteproyecto de casa palacio en Bilbao . . . . .	261
Anteproyecto de casa de campo en Castro- Urdiales (Santander) . . . . .	262
Anteproyecto de casa de campo para Noja (Santander) . . . . .	263
Anteproyecto de restauración de casona solariega (Castro-Urdiales) . . . . .	264
Palacio para un noble en «La Montaña» (Santander) . . . . .	267
<b>Rusiñol</b> (Santiago)	
El surtidor . . . . .	249
Glorieta . . . . .	397
<b>Ryselbeyke</b> (Theo van)	
Plafón decorativo . . . . .	77
Todas al baño . . . . .	78
Día feliz . . . . .	79
Plafón decorativo . . . . .	80
<b>Salaverria</b> (Elías)	
San Ignacio de Loyola. . . . .	245
<b>Saubés</b>	
El padre ausente . . . . .	142
Una cocina en Bretaña . . . . .	150

<b>Segoffin</b>	
Retrato de Ziem . . . . .	143
<b>Schröder</b> (R. A.)	
Vestíbulo con pinturas murales y esculturas	189
Salón-tocador . . . . .	196
<b>Simón</b> (Luciano)	
Procesión a orillas del mar . . . . .	155
<b>Sisley</b>	
Regatas en el Támesis. . . . .	132
El recodo del Loing . . . . .	133
Orillas del Loing . . . . .	136
<b>Sorolla</b> (Joaquín)	
Después del baño . . . . .	383
<b>Sotomayor</b> (F. Álvarez de)	
Retrato . . . . .	379
<b>Tejeo</b> (Rafael)	
Retrato de niña . . . . .	123
Retrato de una dama . . . . .	123
<b>Urgell</b> (Modesto)	
Lo de siempre. . . . .	394
<b>Urgell</b> (Ricardo)	
Misa de difuntos . . . . .	238
Después de la representación . . . . .	239
«Avec le chant du coq» . . . . .	385
<b>Vazquez Díaz</b>	
En el país vasco . . . . .	302
<b>Vuillard</b> (E.)	
La plaza Berlioz . . . . .	158
<b>Vicent</b> (Julio)	
Amanecer . . . . .	252
<b>Walser</b> (Karl)	
Pinturas murales . . . . .	194
<b>Zubiaurre</b> (Valentín de)	
Euskotarrock . . . . .	236
Versolaris . . . . .	237

#### Anónimos

Afrodita ciñéndose la espada de Marte. . . . .	309
Antiquarium. Munich. Hetaira, bronce procedente de Macedonia . . . . .	306
Azulejos de los que el rey Alfonso V mandó fabricar en Manises para el «Castel Nuovo» de Nápoles. . . . .	284
«Castel Nuovo» de Nápoles, en la época de Alfonso V. (Fragmento de una tabla que se guarda en el palacio del príncipe Strovia de Florencia) . . . . .	282
Catedral de Sevilla. Cruz regalada por el Arzobispo Pedro Gómez Barroso . . . . .	182



	PÁGS.		PÁGS.
Catedral de Sevilla. Cruz Patriarcal con esmaltes . . . . .	183	Cau Ferrat. Aldabón catalán. Siglo xv. Aldabón aragonés. Siglo xv . . . . .	15
Catedral de Sevilla. Cruz de Cristal de Roca . . . . .	185	Cau Ferrat. Cerraduras de aceros catalanes-provenzales. Siglo xiv . . . . .	16
Catedral de Sevilla. Cruz con figuras de porcelana de Sajonia . . . . .	186	Cau Ferrat. Cruz de Campanario. Siglo xvii. . . . .	16
Catedral de Sevilla. «Lignum Crucis», de Constantino. Donativo del Arzobispo D. Alonso Fonseca . . . . .	187	Cau Ferrat. Caja catalana con el escudo del Papa Luna . . . . .	17
Catedral de Sevilla. «Lignum Crucis». Donación de Clemente XII . . . . .	188	Cau Ferrat. Candelabros catalanes de lirio. Siglo xiv . . . . .	18
Catedral de Sevilla. La «Cruz Verde» . . . . .	188	Cau Ferrat. Candelabros catalanes-aragoneses. Siglo xv . . . . .	18
Cau Ferrat. El comedor . . . . .	1	Cau Ferrat. Candelabro siglo xv. Candelabro siglo xviii . . . . .	18
Cau Ferrat. Fachada . . . . .	1	Cau Ferrat. Candelabros de Corona catalanes. Siglo xiv al xv . . . . .	19
Cau Ferrat. El Museo . . . . .	2	Cau Ferrat. Morrión de caballo del siglo xvi. . . . .	20
Cau Ferrat. Candelabro del siglo xiv . . . . .	2	Cau Ferrat. Polvorera del siglo xvii . . . . .	20
Cau Ferrat. Cruz del siglo xv. Candelabros del siglo xiv . . . . .	2	Cau Ferrat. Tecera del siglo xv . . . . .	21
Cau Ferrat. Candelabros del siglo xiv . . . . .	3	Cau Ferrat. Cofrecillo del siglo xv. . . . .	21
Cau Ferrat. Araña catalana del siglo xiv . . . . .	3	Cau Ferrat. Caja del siglo xvi . . . . .	21
Cau Ferrat. Figura del siglo xiii. Figura del siglo xv. Aldabón del Renacimiento. Aldabón de San Cugat del Vallés. Aldabón del siglo xvii . . . . .	4	Cau Ferrat. Candelabro del siglo xv . . . . .	22
Cau Ferrat. Hierros de aplicación . . . . .	4	Cau Ferrat. Palmatoria del siglo xvii . . . . .	22
Cau Ferrat. Cofrecillos del siglo xv . . . . .	5	Cau Ferrat. Vitrina con vidrios . . . . .	23
Cau Ferrat. Remate de verja y llaves de diferentes épocas . . . . .	5	Cau Ferrat. Vidrios de la Catedral de Avila. . . . .	24
Cau Ferrat. Aldabón de la iglesia de San Juan (Barcelona). Aldabón del siglo xv. . . . .	6	Cau Ferrat. Busto relicario. Siglo xiv . . . . .	25
Cau Ferrat. Candelabro del siglo xiv . . . . .	6	Cau Ferrat. Vitrina con vidrios . . . . .	27
Cau Ferrat. El Museo . . . . .	7	Cau Ferrat. Tierras cocidas fenicias de Ibiza. Vidrios de Ampurias. . . . .	27
Cau Ferrat. Arcón del siglo xiv . . . . .	7	Cau Ferrat. Idolo ebusitano. Deidad púnica . . . . .	28
Cau Ferrat. Aldabón del siglo xv. Aldabón de Toledo del siglo xiv . . . . .	8	Cau Ferrat. Vidrios catalanes y aragoneses. . . . .	28
Cau Ferrat. Aldabón del Monasterio de San Cugat del Vallés . . . . .	8	Cau Ferrat. Vidrios catalanes del siglo xvii. . . . .	29
Cau Ferrat. Aldabones catalanes del siglo xiv al xv . . . . .	9	Cau Ferrat. Vidrios catalanes del siglo xviii. . . . .	29
Cau Ferrat. Palomillas y morillos del siglo xiii al xv . . . . .	9	Cau Ferrat. Vidrios catalanes . . . . .	30
Cau Ferrat. Aldabones de casa del Arce-diano . . . . .	10	Cau Ferrat. Vidrios catalanes del siglo xviii. . . . .	31
Cau Ferrat. Aldabones del siglo xiv . . . . .	10	Cau Ferrat. Vidrios catalanes . . . . .	31
Cau Ferrat. Aldabones del siglo xvii . . . . .	11	Cau Ferrat. Vidrios catalanes del siglo xviii . . . . .	32
Cau Ferrat. Aldabón de Vich del siglo xv. Aldabón de Barcelona del siglo xv . . . . .	11	Cau Ferrat. Vidrios catalanes . . . . .	32
Cau Ferrat. Aldabones catalanes. Siglo xvi. . . . .	12	Cau Ferrat. El Museo . . . . .	33
Cau Ferrat. Aldabón catalán del siglo xvii. . . . .	12	Cau Ferrat. San Miguel . . . . .	34
Cau Ferrat. Un aspecto del Museo . . . . .	13	Cau Ferrat. San Juan Bautista. Talla del siglo xv. Reyes. Talla policromada. Siglo xiv . . . . .	35
Cau Ferrat. Aldabón catalán-aragonés. Siglo xv . . . . .	13	Cau Ferrat. Virgen de Alabastro. Siglo xvi. . . . .	36
Cau Ferrat. Cruz-calvario. Labor catalana del siglo xv. . . . .	14	Cau Ferrat. Talla del siglo xiii. . . . .	36
Cau Ferrat. Aldabones de los Pirineos Catalanes. Siglo xv . . . . .	15	Cau Ferrat. Bajo relieve de alabastro. Siglo xiv. Las tres Marías (Poblet). Siglo xiv. . . . .	37
		Cau Ferrat. Talla gótica (fragmento) . . . . .	37
		Cau Ferrat. Fraile. Talla del siglo xiv. Talla del siglo xvii . . . . .	38
		Cau Ferrat. Escultura ebusitana de tierra cocida policromada. . . . .	39
		Cau Ferrat. Vidrios de Ibiza y de Ampurias. . . . .	41
		Cau Ferrat. Platos de Talavera y de Teruel. . . . .	42

	PÁGS.
Cau Ferrat. Arrimadero de azulejería . . . . .	42
Cau Ferrat. El surtidor . . . . .	43
Cau Ferrat. Virgen. Tabla flamenca . . . . .	44
Colección Kaufmann. Berlín. Afrodita, procedente de Tralles . . . . .	305
Encuadernación. Saavedra Fajardo. Cien páginas, sobre la idea de un príncipe político cristiano, puestas en verso por D. José M. <sup>a</sup> de Laredo. Ms. año 1863 . . . . .	270
Encuadernación. Santo Tomás de Aquino. Instrucción y regimiento de príncipes. Ms. S. xv . . . . .	271
Encuadernación. Ordenanzas de la real maestranza de Valencia. Valencia. — Monfort. 1776 . . . . .	272
Iglesia de Santa María de Tarrasa. Pintura del Abside . . . . .	295
Iglesia de Santa María de Tarrasa. Pintura Mural . . . . .	297
Iglesia de Santa María de Tarrasa. Pintura Mural . . . . .	299
Instalaciones del Fomento de las Artes De- corativas . . . . .	410
La Granja. Fachada principal . . . . .	286
La Granja. La Colegiata . . . . .	287
La Granja. Los jardines y el palacio . . . . .	288
La Granja. Los jardines . . . . .	289
La Granja. Sala de la planta baja . . . . .	290
La Granja. El salón de los espejos . . . . .	291
La Granja. Salón de los mármoles . . . . .	292
La Granja. Comedor oficial . . . . .	293
La Granja. Rincón del despacho oficial del Rey. . . . .	294
La Granja. Una araña . . . . .	294
Libro de bitácora de Colón [Sic] . . . . .	269
Miniatura del siglo xv, representando la «Taula redona» y el «Siti perillós». (De un manuscrito de la Biblioteca de París). . . . .	283
Monasterio de Piedra. Vista general . . . . .	345
Monasterio de Piedra. Abside de la iglesia y Torre campanario . . . . .	346
Monasterio de Piedra. Puerta principal . . . . .	347
Monasterio de Piedra. Imagen de Nuestra Señora de la Blanca, que se venera en el Oratorio . . . . .	348
Monasterio de Piedra. Pinturas murales que se conservan en la portería, sobre la puerta y celosías del oratorio . . . . .	349
Monasterio de Piedra. Uno de los cuatro claustros de la planta baja . . . . .	350
Monasterio de Piedra. Escalera monumental . . . . .	351
Monasterio de Piedra. Ventanal exterior del fondo del Refectorio . . . . .	352
Monasterio de Piedra. Sala capitular . . . . .	353
Monasterio de Piedra. Templete con que remata el fondo del refectorio . . . . .	354

	PÁGS.
Monasterio de Piedra. Celosía recayente al claustro superior y sobre la puerta infe- rior de entrada al Refectorio . . . . .	354
Monasterio de Piedra. Puerta y ventanales de la sala capitular, recayentes al claus- tro gótico del monasterio . . . . .	355
Monasterio de Piedra. Galerías exteriores de las celdas . . . . .	356
Monasterio de Piedra. Bóveda de la Sala- Biblioteca . . . . .	357
Monasterio de Piedra. Ruinas de la fachada del templo . . . . .	358
Monasterio de Piedra. Puerta del templo . . . . .	359
Monasterio de Piedra. Detalle del ángulo interior de la nave central del templo . . . . .	360
Monasterio de Piedra. Capiteles y columnas que sostienen las archivoltas del portal del templo . . . . .	361
Monasterio de Piedra. Crucero gótico con capilla churrigueresca . . . . .	362
Monasterio de Piedra. Nave lateral del templo . . . . .	363
Monasterio de Piedra. Blasones sobre la puerta de la torre del homenaje. . . . .	364
Monasterio de Piedra. Torre del homenaje. . . . .	365
Monasterio de Piedra. Antiguo escudo de Aragón. Sobre la puerta del templo. . . . .	366
Monasterio de Piedra. Ventanal de la sala capitular, recayente al claustro . . . . .	367
Monasterio de Piedra. Escudos que decoran la puerta principal . . . . .	368
Monasterio de Piedra. Frontispicio . . . . .	369
Monasterio de Piedra. Ventanal con celosía Mudéjar en el interior de la nave lateral hundida de la iglesia . . . . .	370
Monasterio de Piedra. Celosía mudéjar en el interior del ábside gótico del templo . . . . .	371
Monasterio de Piedra. Uno de los capiteles del interior del templo que escapó al enjalbegado de yeso. . . . .	372
Monasterio de Piedra. Entrada al claustro . . . . .	373
Monasterio de Piedra. Exterior de un ven- tanal románico en el ábside del templo. . . . .	374
Monasterio de Piedra. Interior del ábside gótico del templo . . . . .	375
Monasterio de Piedra. Cruz de Gayerre . . . . .	376
Nápoles. El Arco de Alfonso de Aragón . . . . .	277
Nápoles. Arco triunfal de Alfonso de Aragón . . . . .	278
Nápoles. Fragmentos escultóricos del arco de Alfonso de Aragón . . . . .	279
Nióbide . . . . .	311
Palacio de Bellas Artes. Una de las salas de la exposición . . . . .	377
Retrato . . . . .	126
Retratos de los marqueses de la Vega Inclán, Vallejo y señores de Flaquer . . . . .	121



	<u>PÁGS.</u>
Retrato del R. P. F. José de Jesús María de Aboitiz. . . . .	126
Sagunto. La heroica ciudad . . . . .	60
Sagunto. Muros ciclópeos . . . . .	61
Sagunto. El Castillo (Parte occidental). . . . .	62
Sagunto. Puertas del Castillo . . . . .	63
Sagunto. Puerta Mudéjar, denominada de Almenara . . . . .	63
Sagunto. Tímpano de la fachada lateral del templo de Santa María . . . . .	64
Sagunto. Murallas árabes . . . . .	65
Sagunto. Casa del Delme, o palacio del Obispo . . . . .	65
Sagunto. Puerta de una casa en el barrio judío . . . . .	66
Sagunto. Templo del Salvador. . . . .	67
Sagunto. Puerta del templo del Salvador . . . . .	68
Sagunto. Abside de la Arciprestal de Santa María . . . . .	68
Sagunto. Puerta lateral de Santa María . . . . .	69
Sagunto. Puerta Oeste de la iglesia arciprestal . . . . .	69
Sagunto. El teatro del pueblo . . . . .	70
Sagunto. Aspecto total del teatro romano . . . . .	71

	<u>PÁGS.</u>
Sagunto. Reconstitución de los planos del teatro romano . . . . .	71
Sagunto. Extremo superior del teatro romano . . . . .	72
Sagunto. Entrada principal del teatro romano . . . . .	73
Sagunto. Extremo Sur del graderío en el teatro romano . . . . .	74
Sagunto. Detalle del teatro romano . . . . .	75
Sagunto. Extremo norte del graderío del teatro romano . . . . .	75
Sagunto. Inscripciones y estatuas colecionadas en el teatro romano . . . . .	76
Tapices de los Gobelinos. La entrevista en la isla de los Faisanes. Renovación de la alianza con los suizos . . . . .	162
Tapices de los Gobelinos. Casamiento de Luis XIV con la Infanta María Teresa de Austria. El bautizo del Delfín . . . . .	163
Tapiz de los Gobelinos. Louvois presenta a Luis XIV los planos del cuartel de los Inválidos . . . . .	164
Una flautista, relieve del trono Ludovici . . . . .	307
Venus Esquilina. Museo Capitolino. Roma . . . . .	310

ESTA PUBLICACIÓN, EDITADA, GRABADA  
E IMPRESA EN LOS TALLERES THOMAS,  
DE BARCELONA, FUÉ COMENZADA EL  
XV DE ENERO DE MCMXVI; TER-  
MINÓSE DE IMPRIMIR ESTE  
QUINTO VOLUMEN EL  
XXXI DE DICIEMBRE  
DE MCMXIX

















N  
7  
M8  
v.5

Museum

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---



